

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INTERVENTION FÉMINISTE DANSÉE AU QUÉBEC :
REPÉRAGE DOCUMENTAIRE ET POINTS DE VUE DE PARTICIPANTES
SUR LE POUVOIR D'AGIR ET LE CORPS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN TRAVAIL SOCIAL

PAR

GENEVÈVE DAUPHIN-JOHNSON

NOVEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La démarche menée par le biais de ce mémoire a été stimulante et ponctuée par de nombreux défis. Une bonne dose de confiance, de persévérance, de support et de créativité a été nécessaire pour y arriver. C'est donc avec fierté et enthousiasme que j'écris ces remerciements, me permettant d'offrir une reconnaissance minimale à tous ceux et celles qui m'ont donné l'énergie nécessaire afin de mener à terme cette recherche.

Tout d'abord, je remercie chaleureusement toutes les femmes qui ont accepté de participer à cette recherche. Chères danseuses et performeuses hors du commun, vous êtes celles qui ont donné vie et âme à cette recherche et ce, grâce à votre grande générosité, sensibilité, confiance. Votre créativité et votre force m'inspirent ! Je tiens également à souligner l'apport des informatrices-clés dans les milieux des arts féministes, des arts engagés et de la danse : Miriam Ginestier, Reena Almoneda Chang, Koby Rogers Halls, Catherine Lavoie Marcus. Merci pour votre disponibilité et votre ouverture.

Ensuite, j'adresse un merci tout spécial à l'intention de celle qui m'a accompagnée tout au long de ce mémoire, Maria Nengeh Mensah. Nengeh, je te remercie d'avoir cru en ce projet et d'avoir mis à ma disposition les outils nécessaires à sa réalisation. Ton encadrement, ton soutien, ta rigueur intellectuelle et ton ouverture ont rendu cette expérience riche et possible. Je te remercie également de m'avoir offert l'opportunité de partager ma passion de danser et de réfléchir avec tes étudiantes et étudiants du baccalauréat. Ce fut une superbe expérience qui, je l'espère, se répètera!

Je ne peux passer sous silence l'apport des membres des Bottes Gauches – Jade F., Maude B., Maude F., Andréanne, Marie-Sophie et Miori – qui m'ont insufflé la

flamme pour mener cette recherche et m'ont offert un lieu d'exaltation, de plaisir et de dépassement de soi inestimable.

Je dédie un merci d'amour à Marco. En plus de ta douce présence en tant qu'ami de coeur depuis quelques années déjà, ta curiosité légendaire, ta motivation aux études, tes conseils et ton écoute ont fait de toi un allié essentiel dans la réussite de ce projet.

De plus, il est nécessaire de reconnaître la contribution considérable des nombreuses amies, amis, et partenaires d'études. Je remercie donc Marie-Ève, Gab Laroki, Véronique Larose, Gab Giroux, Marjolaine, Frédérique, Mirianne, William, Catherine Delisle, Stephanie et Clark d'avoir alimenté mes réflexions et d'avoir rendu cette expérience passionnante. Un merci particulier à Gabrielle Perras St-Jean, ma bonne amie et mon « modèle » académique, qui a été d'une grande aide à de nombreuses étapes de cette maîtrise et bien avant, me permettant certainement de m'y rendre. Merci à Nathalie, Céline et Annie pour votre précieuse aide de révision.

J'offre un merci tout spécial à Miori, ma grande amie et complice depuis mes premiers jours d'école. Je te remercie pour ton écoute et tes précieux conseils en lien avec ce mémoire. Je te remercie aussi d'avoir été une stimulante, folle et fidèle coéquipière dans tous ces projets et depuis toutes ces années.

Je remercie aussi ma tendre maman, Lise, qui a toujours cru en moi et a su m'encourager et m'appuyer, émotionnellement et financièrement, aux moments opportuns. Et bien sûr, merci aux membres de ma merveilleuse famille recomposée, – Pierre, Eva et Jade – pour votre présence et votre support inconditionnels.

Mes remerciements finaux vont au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et à la Fondation de l'UQAM pour leur soutien financier.

Je dédicace ce mémoire à mon père, Alain Johnson, à qui je serai toujours reconnaissante de m'avoir transmis une curiosité insatiable pour l'être humain.

Je le remercie également d'avoir partagé avec moi mes premières danses. Sur le « dancefloor » du salon, au son des Bee Gees, de Wyclef Jean et de Tina Turner, nous étions unis par la musique, le rythme et le plaisir d'être ensemble.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	ix
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PROBLÉMATIQUE : LA DANSE COMME INTERVENTION FÉMINISTE AU QUÉBEC.....	4
1.1 La danse en tant que phénomène social	4
1.2 La danse et le corps comme réponses aux préoccupations féministes.....	5
1.3 La danse comme intervention pour contrer les violences faites aux femmes ..	8
1.3.1 L'intervention féministe au Québec : un état des lieux	11
1.3.2 Définition de l'intervention féministe dansée.....	14
1.3.3 Constats, questions et objectifs de recherche.....	15
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	17
2.1 Le travail social féministe	17
2.1.1 L'intervention féministe au Québec	20
2.1.2 Pouvoir et pouvoir d'agir en intervention féministe	24
2.1.3 Précisions à propos des dimensions collectives du pouvoir d'agir	28
2.1.4 Précisions à propos de la conception productive du pouvoir	30
2.2 Théories féministes du corps.....	31
2.2.1 Critiques de la conception du corps dans la philosophie Occidentale	32
2.2.2 <i>Critiques et apports des blacks féministes et des femmes de couleur.....</i>	33
2.2.3 L'apport de la perspective foucaldienne.....	38
2.2.4 L'apport de Judith Butler	42
2.3 Conclusion.....	45
CHAPITRE III	
MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE.....	46
3.1 Recherche féministe	46
3.2 Recherche qualitative compréhensive et critique.....	50

3.3	Recherche documentaire	51
3.3.1	Définition	51
3.3.2	Critères de sélection des documents	52
3.3.3	Outils de recherche.....	53
3.4	Entretiens semi-dirigés.....	55
3.4.1	Échantillonnage.....	56
3.4.2	Recrutement	57
3.4.3	Déroulement de l'entretien.....	58
3.5	Traitement des données.....	59
3.6	L'analyse thématique	60
3.7	Biais et limites de la recherche.....	62
3.8	Considérations éthiques	63

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION THÉMATIQUE DES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE ET DES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS

4.1	Résultats du corpus documentaire.....	65
4.1.1	Les interventions féministes dansées « institutionnelles ».....	66
4.1.2	Les interventions féministes dansées « affinitaires ».....	70
4.1.3	Les interventions féministes dansées « de la rue »	74
4.1.4	Les interventions féministes dansées « professionnelles ».....	76
4.2	Résultats d'entretiens.....	80
4.2.1	Profils des répondantes	81
4.2.2	Portrait des interventions féministes dansées.....	83
4.2.3	Motivations à participer aux interventions féministes dansées.....	85
4.2.4	Le rapport au corps.....	87
4.2.5	Points de vue sur le pouvoir individuel.....	91
4.2.6	Points de vue sur les changements occasionnés dans leur vie	94
4.2.7	Points de vue sur le pouvoir collectif.....	97

4.2.8 Points de vue sur les changements sociaux féministes occasionnés par les interventions féministes dansées	101
4.2.9 Conclusion.....	104
CHAPITRE V	
ANALYSE ET DISCUSSION DES RÉSULTATS	106
5.1 Les interventions féministes dansées comme espaces favorables à l'émergence de résistances à la violence	106
5.1.1 Violences directes et réappropriation du corps	107
5.1.2 Violences structurelles et réappropriation de l'espace public	108
5.1.3 Violences symboliques et re-signification culturelle	110
5.2 Les interventions féministes dansées comme espaces favorables au développement du pouvoir d'agir	118
5.2.1 Participation	119
5.2.2 Les compétences	119
5.2.3 Confiance et estime de soi.....	120
5.2.4 La conscience critique corporelle.....	121
5.2.5 La danse comme opportunité de création et renforcement de communautés.....	122
5.3 Conclusion.....	123
CONCLUSION	125
6.1 Synthèse de la démarche et des principales analyses.....	125
6.2 Trois problématiques actuelles.....	128
6.2.1 Identités	128
6.2.2 Sexualité.....	130
6.2.3 Image corporelle.....	132
6.3 Quelques suggestions	134
APPENDICE A.....	136
APPENDICE B	140

APPENDICE C	141
APPENDICE D	146
BIBLIOGRAPHIE	147
LEXIQUE	160

LISTE DES TABLEAUX

<i>Tableau 4.1.1 : Les interventions féministes dansées « institutionnelles »</i>	67
<i>Table 4.1.2 : Les interventions féministes dansées « affinitaires »</i>	71
<i>Table 4.1.3 : Les interventions féministes dansées « de la rue »</i>	74
<i>Table 4.1.4 : Les interventions féministes dansées « professionnelles »</i>	77
<i>Tableau 4.2.1 : Profil des répondantes</i>	82
<i>Tableau 4.2.2 : Profil des interventions féministes dansées</i>	84

RÉSUMÉ

Au Québec, il existe encore très peu de travaux sur les interventions féministes dansées. Pourtant, en intervenant directement sur le corps, la danse se présente comme une réponse d'intérêt aux préoccupations féministes. En effet, deux études québécoises indiquent que la danse peut servir à lutter contre les violences faites aux femmes et contribuer au développement, chez les participantes, d'un pouvoir d'agir qui passe par le corps. Bien que ces travaux développent des pistes intéressantes à l'égard de l'apport de la danse à l'intervention féministe, celles-ci demeurent cependant limitées (Frigon et Jenny, 2009, 2010, 2012 ; Mitta, 2008).

Défrichant le terrain sur le sujet, la question de recherche suivante a été posée: *Quelles sont les interventions féministes dansées au Québec et qu'en retirent les individus qui y participent?* Les objectifs ont été de 1) documenter et dresser un portrait sommaire de l'intervention féministe dansée au Québec, 2) recueillir les points de vue de personnes qui y participent et 3) analyser et discuter les résultats en lien avec des théories féministes traitant du pouvoir et du corps.

Ancrée dans une méthodologie féministe et qualitative, une recherche documentaire a permis de recenser quarante-cinq interventions féministes dansées au Québec entre les années 2000 et 2014. De plus, dix entretiens semi-dirigés avec des participantes ont été réalisés.

L'analyse et la discussion des résultats ont contribué à offrir une vision complexifiée des résistances et du pouvoir d'agir développés par les participant-e-s dans le cadre des interventions féministes dansées. Il a été possible de constater que ces interventions sont des espaces où émergent des résistances de réappropriation du corps, de réappropriation de l'espace public et de re-signification culturelle en relation à la violence et aux oppressions vécues. En ce qui concerne le pouvoir d'agir, les ressources individuelles et collectives – dont la conscience critique corporelle – mises à l'oeuvre par les participant-e-s ont été discutées.

En conclusion, des pistes de réflexion sur les identités, la sexualité et l'image corporelle – telles qu'abordées par les interventions féministes dansées – permettent de faire des suggestions concernant le renouvellement de l'intervention féministe au Québec dans une perspective de troisième vague.

Mots-clés: danse, corps, intervention féministe au Québec, travail social féministe, troisième vague féministe, pouvoir d'agir, résistances, violence

INTRODUCTION

Selon la perspective féministe en recherche, la chercheuse n'est pas invisible, elle n'est pas « une voix d'autorité anonyme », mais bien un individu « réel, historique avec des désirs et intérêts concrets et spécifiques » (Harding 1987, p. 9). Dans mon cas, le point de départ de cette recherche est ancré dans mon expérience de danseuse et de militante au sein d'un collectif féministe de *gumboots*¹.

Les Bottes Gauches² est un collectif de danse, fondé en 2008, à Montréal, dans l'objectif de rassembler des danseuses qui voulaient pousser plus loin la pratique de la danse du *gumboots* à travers la créativité, le plaisir, le défoulement et la contribution à différents mouvements sociaux et à l'intervention féministe. Au fil des années, à titre de membre de ce collectif, j'ai constaté que notre pratique provoquait des changements, non seulement dans le public et auprès des gens qui suivaient nos ateliers, mais également au sein même du groupe. Ceci est une des constatations qui a motivé la présente recherche. Par ailleurs, l'expérience de la danse en soi a aussi suscité d'autres réflexions. Au premier abord, se présenter devant un public n'était pas facile. Il fallait soutenir les regards, crier, frapper fermement sur nos bottes, parler, sourire, prendre position. Nos spectacles dans les rues, les bars, les événements engagés, les manifestations féministes et étudiantes nous ont appris à nous affirmer et à aimer l'effet de cette « scène ». Fortes de ces apprentissages, nous avons approfondi nos réflexions sur les liens pouvant unir la danse du *gumboots* et les féminismes.

Toutefois, j'ai rapidement été amenée à prendre une certaine distance face à ma pratique avec les Bottes Gauches. Alors que j'amorçais ma maîtrise, plusieurs actions

¹Le *gumboots* est une danse percussive issue des luttes des travailleurs miniers noirs en Afrique du Sud. Pour plus d'informations voir Muller (1997). Le *gumboots* est une danse sans musique, qui crée un rythme par le frappement des mains sur les bottes de caoutchouc ainsi que celui des pieds au sol.

² Pour une description plus détaillée du collectif, voir sa page Facebook : <https://www.facebook.com/bottesgauches>.

féministes ayant recourt à la danse ont été médiatisées et ont confirmé la pertinence de m'intéresser à ce sujet de manière plus vaste. Le 14 février 2013, plus d'un billion de femmes sur la planète étaient appelées à danser en public pour dénoncer les violences faites aux femmes et aux filles³. À cette même date, la troupe de danse *Butterflies in Spirit* de Vancouver offrait une performance percutante dans l'objectif de rendre visible les enjeux entourant les meurtres et les disparitions de femmes autochtones au Canada⁴. Au courant du « Printemps érable » au Québec, *le P!nk Bloc* dansait dans de nombreuses manifestations étudiantes, pompons en main, scandant des slogans humoristiques et ironiques pour sensibiliser la population aux enjeux *queers* et féministes au sein de la grève (Larochelle et Dumaine, 2012). Ces actions m'ont amenée à me poser plusieurs questions dans une perspective de travail social féministe. Pourquoi les femmes, les féministes et les *queers* utilisent-elles⁵ la danse afin d'enclencher des changements sociaux? Qu'est-ce qui définit, caractérise et alimente ces « interventions féministes dansées » au Québec? Quelles sont leurs retombées pour ceux et celles qui y participent? Cette étude cherchera à répondre à ces questions.

Le présent mémoire est divisé en cinq chapitres. Le premier chapitre expose la problématique de recherche qui recense les écrits pertinents sur le sujet. Après avoir présenté la danse comme étant un phénomène social d'intérêt dans une perspective féministe, j'expose les résultats de deux recherches qui documentent des interventions dansées contrant la violence faite aux femmes. Je m'attarde ensuite à l'intervention

³ One billion rising. (2015). *What is one billion rising?* Récupéré le 22 février 2015 de <http://www.onebillionrising.org/about/campaign/one-billion-rising/>

⁴ Butterflies in spirit. [s.d.]. À propos [page facebook]. Récupéré le 17 février 2014 de https://www.facebook.com/ButterfliesBIS/info/?tab=page_info

Amnesty international. (2014). *"This has got to stop!" Lorelei Williams, Butterflies in Spirit* Récupéré le 17 février 2014 de <http://www.amnesty.ca/blog/this-has-got-to-stop-lorelei-williams-butterflies-in-spirit>

⁵ Le pronom « illes » est une contraction de « ils » et « elles » et se réfère à une grammaire non binaire et non sexiste issue de la linguistique *queer* (Coutant et al., 2015). Pour plus de détails voir la note de bas de page 48 à la page 65.

féministe au Québec pour alors en venir à définir l'intervention féministe dansée. La question de recherche et les objectifs de mon étude concluent ce premier chapitre. Dans le deuxième chapitre, je présente mon cadre théorique en deux parties, soit : les théories du pouvoir en travail social féministe et les conceptualisations féministes du corps. Le troisième chapitre fait état des divers aspects méthodologiques de cette recherche qui reposent sur une démarche féministe et qualitative. Je présente les fondements épistémologiques, les principales techniques de collecte de données et les aspects éthiques. Le quatrième chapitre met en lumière les résultats de recherche. Dans le cinquième chapitre, les interventions féministes dansées sont discutées et analysées en fonction des résistances et du pouvoir d'agir développés par les participant-e-s. En conclusion, je reviens sur la démarche de cette étude et je développe des pistes de réflexion sur le renouvellement de l'intervention féministe au Québec en dégageant trois problématiques sociales.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE : LA DANSE COMME INTERVENTION FÉMINISTE AU QUÉBEC

Ce chapitre expose la problématique du mémoire et s'amorce par une définition de la danse. Je poursuis en présentant la danse comme étant une réponse aux préoccupations féministes à l'égard du corps. Je traite ensuite de deux recherches documentant la danse comme intervention féministe contrant les violences vécues par les femmes. Elles permettent d'identifier certains apports de la danse à l'intervention féministe. Enfin, je présente l'intervention féministe au Québec, quelques défis auxquels elle fait face pour ensuite définir l'intervention féministe dansée. Je conclus le chapitre en émettant quelques constats et en soumettant la question et les objectifs de ma recherche.

1.1 La danse en tant que phénomène social

Commençons par poser une question centrale à cette recherche : qu'est-ce que la danse? Selon le musicologue Curt Sachs, connu pour son ouvrage *Histoire de la danse* (1938), la danse est le premier-né des arts: « Avant de confier ses émotions à la pierre, au verbe, au son, l'homme se sert de son propre corps pour organiser l'espace et pour rythmer le temps. » (p.7). Dans une perspective anthropologique, la danse serait à la fois un art, une forme d'expression et un phénomène social:

« Dance is a transient art of expression, performed in a given form and style by the human body moving in space. Dance occurs through purposefully selected and controlled rhythmic movements; the resulting phenomenon is recognized as dance both by the performer and the observing members of a given group. » (Kealiinohomoku, 1976, p. 25 cité dans Kaeppler, 1978, p.34)

Selon l'anthropologue Susan A. Reed (1998), la danse reproduit, illustre et conteste les différents rapports sociaux qui traversent une société donnée. Ainsi, la danse serait une pratique ou un art au caractère éminemment politique. Ceci se perçoit notamment dans ses formes réprimées, interdites et contrôlées au travers de l'histoire. De nombreux cas le démontrent. Pensons aux danses traditionnelles autochtones en Amérique du Nord qui furent réprimées par les administrations coloniales (Reed, 1998, p.306) ou encore à la danse *Ragtime*, inspirée du swing, qui dans les années 1920 a été contrôlée et censurée aux États-Unis, car elle était considérée indécente et moralement dégradante pour les jeunes femmes (Maples, 2012, p.243). Malgré cela, la danse a été et est demeurée l'expression d'une contestation populaire. C'est donc en tant qu'art du corps en mouvement, mais surtout en tant qu'intervention sociale et politique que la danse est envisagée dans cette étude. Cette perspective est également celle adoptée par plusieurs féministes, comme nous pourrions le constater dans la section qui suit.

1.2 La danse et le corps comme réponses aux préoccupations féministes

Selon Janet Wolff (1997), la danse revêt un caractère politique, car elle intervient directement sur les corps, qui eux, sont les sites premiers de la répression et du contrôle social dans nos sociétés occidentales. C'est également dans cette perspective que Jane Desmond (1997) soulève la question suivante: « Since dance takes the body as its primary medium, can it provide a potential site for imagining what a feminist politics of the body look like? » (p.2) Quelques écrits permettent ainsi de concevoir la danse comme une réponse aux préoccupations féministes et politiques en ce qui a trait au corps.

En premier lieu, la danse répond aux préoccupations féministes dans le champ des *cultural studies* et des *dance studies*⁶. Ces travaux se penchent, par exemple, sur le sexisme et sur les rapports hiérarchiques entre les hommes et les femmes (sexisme) qui sont représentés et produits au travers des corps dansants. Sur la scène artistique, certaines auteures analysent la manière dont le corps féminin est objectivé et approprié par des chorégraphies créées par et pour un public masculin hétérosexuel (Wolff, 1997 ; Manning, 1997)⁷. D'autres expliquent que certains types de danse, tels que le Ballet, produisent des rapports de genre stéréotypés et sexistes, dans lesquels les corps des femmes sont représentés comme fragiles, délicats et contrôlés par les hommes (Novack, 1993, p.36). Puis, certains écrits analysent des chorégraphies qui mettent en scène des représentations alternatives du corps féminin et contestent ainsi les normes de la féminité (Marquié, 2008 ; Faulkner, 2008 ; Wolff, 1997)⁸.

En second lieu, la danse répond aux préoccupations féministes dans le domaine artistique. Quelques écrits en histoire de l'art informent sur la manière dont les artistes femmes et féministes ont puisé leur inspiration à même leurs propres expériences corporelles depuis les années 1960 (St-Gelais, 2012 ; Lamoureux, 2013). À cet égard, Thérèse St-Gelais (2012) affirme que le corps et l'identité alimentent la création féministe :

⁶ Plusieurs écrits féministes sur la danse sont issus des *cultural studies* et *dance studies*. Ces champs examinent les dimensions sociales, culturelles, politiques, anthropologiques, historiques et esthétiques de la danse (Daly, 1991 ; Desmond, 1997 ; Reed, 1998).

⁷ Ces auteures s'inspirent de la notion de « *male gaze* » (le regard mâle), développée par Laura Mulvey (1975) dans le domaine des études cinématographiques.

⁸ Hélène Marquié (2008) étudie par exemple la période moderniste de la danse américaine pour l'apport de nombreuses chorégraphes féministes telles que Martha Graham qui mettent en lumière des femmes « singulières et fortes » (2008, p.6). Krisitie Faulkner (2008) et Wolff (1997) analysent le potentiel subversif dans la danse contemporaine ou post-moderne incarnée, entre autres, par la chorégraphe Yvonne Rainer qui cherche à déconstruire les catégories de sexes en mettant en scènes des corps « neutres ».

Les femmes artistes, on le sait que trop bien, ont été nombreuses à travailler le corps, dans son apparence, dans ses viscères, de sa représentation à sa construction, dans cette profondeur qui remue les sens, les humeurs, si bien que, dans tout son être et toute sa matérialité, ce corps a été prospecté et traversé de part et d'autre. Pour y avoir été soumises, pour les avoir contestées, les femmes ont réagi aux conventions qui apparaissaient telles des bornes avec lesquelles elles doivent constamment transiger. Aux normes sexuelles omniprésentes, aux comportements genrés ancrés bien profondément dans les corps, à l'hétérosexisme, à l'hétérocentrisme, aux lois imposées par la tradition, la culture, les femmes artistes ont réagi pour désenclaver ces constructions identitaires [...] » (St-Gelais, 2012, p.80)

Dans la même lignée, Ève Lamoureux précise qu'à partir des années 1990, des artistes québécoises en arts visuels travaillent à partir de leur corps afin d'explorer la complexité de l'identité. L'exploration du corps chez les artistes contemporaines serait alimentée par le postructuralisme, le cyberféminisme et la théorie *queer* en art et favoriserait « [...] non plus la lourdeur théorique, mais la légèreté. Le plaisir, la mascarade, la parodie sont très présents. » (Lamoureux, 2013, p.138). Ces artistes s'intéressent « [...] aux différences sexuelles et raciales explorées sans dichotomie binaire » et aux « autres formes d'hybridations (humains/animaux, humains/machines, humains transformés génétiquement, grâce à des prothèses ou à la chirurgie, etc.) » (*Ibid*). Selon Lamoureux c'est à travers cette expérience d'hybridation du corps que les artistes féministes déconstruisent les oppositions binaires et reconstruisent de nouvelles identités « fictives » : « Ce corps hybride est souvent utilisé comme allégorie des réalités identitaires, sexuelles, sociales, politiques, technologiques et scientifiques ». (*Ibid*). La danse ici offrirait une sorte de prise de parole politique en réponse aux violences et douleurs vécues.

En troisième lieu, suivant l'étude d'Émilie Breton et al. (2007) il s'avère que le corps est au cœur des actions et des revendications de groupes féministes actuels au Québec qui se revendiquent d'une perspective radicale, *queer* et libertaire. En effet, c'est à

partir du corps que ces activistes dénoncent la violence, questionnent les sexualités, critiquent les images sexistes, les stéréotypes et les normes de genre. Ces groupes féministes utilisent l'art et les actions culturelles⁹ pour soulever des problématiques associées aux corps des femmes et des minorités sexuelles et de genre. On constate que l'art féministe dans de tels milieux activistes est considéré comme une pratique favorable à l'expression des voix marginalisées (Breton et al. 2007, p.119).

Somme toute, ces écrits posent la danse, l'art et le corps comme une formule intéressante pour développer des interventions féministes et *queers*. Plus précisément, ces auteures ouvrent la porte à ce que le corps genré et dansant puisse être envisagé à la fois comme objet et sujet de :

- 1) la représentation et la production des rapports de genre ;
- 2) l'exploration et la construction des identités ;
- 3) la dénonciation des injustices et la formulation de revendications pour un changement social.

La section suivante présente les écrits québécois qui abordent la danse dans une perspective d'intervention féministe.

1.3 La danse comme intervention pour contrer les violences faites aux femmes

Deux recherches au Québec se sont penchées sur la danse contemporaine comme moyen de lutter contre les violences faites aux femmes. Ces travaux se basent sur la prémisse que la danse est un médium privilégié pour déclencher des changements dans les corps, foyers des violences accumulées. De plus, dans une optique féministe,

⁹ Breton et al. ont recensé l'usage d'une grande diversité de médias : zines diffusés par le Centre 2110 (Centre de lutte contre les oppressions de genre à l'Université Concordia), sérigraphies et autres formes d'art visuel réalisées par le collectif *St-Emilies Skillshare Project*, musique du groupe Genr'radical, rassemblements festifs et réflexifs queer (*QueerEaction*, *Anticapitalist Asspirates*, *Queeruptions*) et des vidéos engagés tels que *La putain de compile* (Leduc, 2006), *GenderPoo* (CocoRiot, 2008) et ceux du collectif vidéaste Les lucioles (<http://archives-2001-2012.cmaq.net/en/node/9486.html>).

ils montrent que l'intervention sociale par la danse a lieu au sein d'institutions sociales telles que la prison et les organismes communautaires.

Sylvie Frigon et Claire Jenny (2009, 2010, 2012) ont développé une compréhension de l'expérience d'incarcération chez les femmes ainsi que des effets de la danse contemporaine sur cette expérience. Pour ce faire, la *Compagnie Point Virgule*, dirigée par la chorégraphe Jenny, a organisé des ateliers de créatifs réunissant des professionnelles de la danse et des femmes incarcérées. Suite aux ateliers, en équipe avec la criminologue Frigon, la troupe a donné plusieurs spectacles aussi bien au sein de la prison qu'à l'extérieur. Les spectacles ont eu pour objet de mettre en scène la réalité de l'enfermement en prison vécue dans le corps et les moments de libertés que la danse procure. Selon les auteures, l'ensemble de l'expérience a révélé que la danse est un « langage qui met en œuvre des récits de corps. » (Frigon et Jenny, 2010, p.232) et que ce langage serait un outil d'intervention et d'analyse féministe particulièrement utile pour travailler avec les femmes incarcérées puisqu'il leur permet de s'exprimer librement :

Les femmes ont souvent été victimisées avant leur passage au pénal ; cela démontre encore une fois l'importance de l'intervention féministe comme philosophie d'approche dans ces cas. Donc, des femmes-artichauts, avec des couches successives de souffrance. La danse est une façon de déverrouiller ce corps anesthésié, engourdi, de poser des pieds incertains (souvent sans ancrage), de projeter un regard, d'ouvrir la cage thoracique et de débloquent les flux respiratoires, de vivre, sereinement, librement, les phénomènes de l'équilibre et du déséquilibre, de s'élancer dans l'espace. (Frigon et Jenny, 2010, p.235)

Ainsi, par la danse, les femmes se réapproprient un espace et réussissent à mettre de côté leurs blessures, à « respirer », puis à accueillir les autres (Frigon et Jenny, 2010, p.236). Pour les auteures, la danse serait un outil d'intervention féministe qui permettrait aux femmes de « transformer leur estime de soi », de reconquérir « leur identité corporelle et psychique » (Frigon et Jenny, 2010, p.245-246). En ce sens, il

apparaît que la danse atténue les effets de l'exclusion en offrant aux femmes la possibilité d'aller au-delà de l'étiquette de prisonnières.

Dans son mémoire réalisé au département de danse de l'UQAM, Sameena Mitta (2008) présente les fruits d'un projet de recherche-crédation par le biais d'ateliers de danses contemporaines avec des femmes sud-asiatiques ayant subi de la violence conjugale¹⁰. Suite à l'analyse des mouvements corporels des femmes, Mitta (2008) a réalisé une vidéo avec celles-ci ainsi qu'une chorégraphie qui furent présentées publiquement lors d'un spectacle de danse à Montréal. À l'instar de Frigon et Jenny (2010), pour Mitta (2008, p.45), le processus créatif représente une forme d'expression libératrice pour les femmes. La chercheuse souligne que dans le cadre des ateliers, la danse est devenue un langage non verbal qui offre une voix différente aux femmes sud-asiatiques ayant vécu dans un univers domestique et plus largement, social et culturel, très répressif. Par exemple, l'auteure mentionne qu'à travers la danse toutes les femmes ont voulu s'incarner en oiseau afin de s'envoler et être libres (Mitta, 2008, p.54).

Par ailleurs, la chercheuse souligne comment la pratique de la danse peut faire vivre une expérience positive aux femmes et les amener à croire en leurs capacités à prendre des décisions positives pour elles-mêmes (Mitta, 2008, p.5). Elle souligne également que les participantes étaient déstabilisées lorsque qu'elles étaient amenées à danser seules, alors que plus énergisées et puissantes lorsqu'elles dansaient en groupe (Mitta, 2008, p.95). Enfin, Mitta (2008) affirme que sa création, incluant la

¹⁰ Selon le Gouvernement du Québec (1995), « [l]a violence conjugale comprend les agressions psychologiques, verbales, physiques et sexuelles ainsi que les actes de domination sur le plan économique. Elle ne résulte pas d'une perte de contrôle, mais constitue, au contraire, un moyen choisi pour dominer l'autre personne et affirmer son pouvoir sur elle. Elle peut être vécue dans une relation maritale, extra maritale ou amoureuse, à tous les âges de la vie ». Elle se distingue de la violence familiale qui « inclut plusieurs sous-catégories : la violence conjugale, la violence des parents à l'égard de leurs enfants (aussi désignée sous le concept de maltraitance dans le domaine de la protection de la jeunesse), la violence des enfants envers leurs parents ou proches âgés, ainsi que la violence dans la fratrie. [...] » (Barnett et al., 2005 cité dans Lessard et al., 2015, p.8).

vidéo ainsi que la chorégraphie, est un outil d'éducation du public sur les réalités des femmes sud-asiatiques qu'elle a côtoyées et elle espère que cela pourra contribuer à contrer les violences faites aux femmes.

En résumé, les travaux de Mitta et de Frigon et Jenny révèlent trois apports de la danse en tant que forme d'intervention féministe :

- 1) la danse est une manière alternative et créative de s'exprimer qui permet aux femmes de communiquer leur souffrance et les oppressions qu'elles vivent (un langage non verbal) ;
- 2) la danse permet une reprise de pouvoir par l'affirmation du corps qui conduit à un sentiment d'accomplissement et la réappropriation d'une identité ;
- 3) la danse sensibilise la population à des problématiques féministes par le biais de représentations en public.

Voyons maintenant dans quel contexte d'intervention pourront s'inscrire ces apports de la danse au Québec. Ceci me permettra ensuite de cerner ce qu'est l'intervention féministe dansée au Québec et d'identifier les pistes de recherche à investiguer.

1.3.1 L'intervention féministe au Québec : un état des lieux

Selon Christine Corbeil et Isabelle Marchand (2010)¹¹, l'intervention féministe s'inspire de la *feminist therapy* américaine¹² et s'affirme au Québec au courant des années 1980 (p.25). Cette approche se développe en réaction au traitement biomédical

¹¹ Il s'agit du livre le plus récent sur l'intervention féministe au Québec depuis les travaux de Bourgon et Corbeil (1990), Bourgon (1987, 1988) et Martin (1991).

¹² Selon les auteures, le contexte d'émergence de l'intervention féministe aux États-Unis et au Québec est celui d'un foisonnement inédit de plusieurs mouvements sociaux, « féministe, antipsychiatrique, anti-colonialiste, antiraciste, anticapitaliste et pacifique- dont les prémisses idéologiques et analytiques serviront de références dans l'élaboration de ses propres fondements, objectifs et stratégies. » (Corbeil et Marchand, 2010, p.9).

prodigué par des experts en santé mentale qui nient les facteurs macrosociaux pouvant expliquer les difficultés rencontrées par les femmes (p.10). En effet, s'inspirant de la célèbre affirmation « le privé est politique », l'intervention féministe déploiera une analyse sociopolitique des problèmes rencontrés par les femmes. En son sens large, il s'agit d'une « approche alternative axée sur la reconnaissance du potentiel des femmes, la reprise de pouvoir sur leur vie et l'instauration de rapports égaux » (Corbeil et Marchand, 2010, p.9).

L'intervention de groupe et l'action collective sont des stratégies privilégiées pour tenter d'améliorer les conditions de vie des femmes, en opposition à une approche plus individuelle visant l'adaptation à une société qui perpétue de multiples oppressions (Boisclair et al., 2010, p.224). Prônant une approche holistique (qui inclut les dimensions cognitives, émotionnelles, physiques, matérielles de la vie des femmes), Corbeil et Marchand indiquent que l'intervention féministe contemporaine se fonde sur « le soutien et le respect », « l'alliance et la confiance », « l'*empowerment* et la reprise de pouvoir », « la conscientisation en regard de la pluralité et de la complexité »; elle a pour objectifs de « favoriser les rapports égaux », « briser l'isolement », et « lutter pour un changement individuel et collectif » (Corbeil et Marchand, 2010, p.28-45).

Toutefois, après plus de trente ans d'interventions féministes au Québec, plusieurs auteures sont portées à faire le bilan et à souligner certains défis actuels auxquels l'intervention féministe et plus largement, le mouvement féministe, sont confrontés. Celles-ci nomment l'hostilité du contexte politique et économique (Maillé, 2000), la professionnalisation et l'institutionnalisation de l'intervention féministe (Ricci et al., 2008 ; Mensah et al., 2008), la capacité à préserver son caractère subversif et politique (Corbeil et Marchand, 2010, p.51) ainsi que la difficulté à tenir en compte des multiples systèmes d'oppression des femmes sans en prioriser un seul (Corbeil et Marchand, 2010, p.28). L'intervention féministe a également été critiquée pour avoir

joué un rôle normalisant et moralisateur envers les femmes dites « minoritaires » telles que « les lesbiennes, les migrantes, les Autochtones, les travailleuses du sexe » (Mensah, 2007, p.110-113). De plus, le thème de la relève féministe est une question importante au sein du mouvement féministe. Alors que certaines auteures soulignent l'absence d'un féminisme intergénérationnel et le désintérêt des jeunes femmes par rapport au féminisme (Maillé, 2000), d'autres perçoivent plutôt la présence d'une « troisième vague féministe », qui loin d'être désintéressée, pose un regard différent, parfois en rupture, parfois en continuité avec les féministes des générations précédentes (Mensah, 2005).

Selon Maria Nengeh Mensah (2005, p.12), auteure du recueil *Dialogues sur la troisième vague féministe*, le renouvellement du féminisme passe actuellement par l'articulation de nouvelles identités féministes et des nouvelles formes d'engagement féministe. Pour le travail social, la troisième vague serait une opportunité de développer de nouvelles formes d'intervention (Mensah, 2007) et des nouvelles manières d'appréhender l'enseignement féministe en travail social (Mensah et al., 2008). Entre autres éléments, une intervention féministe de troisième vague serait préoccupée non pas uniquement par les rapports sociaux de sexe¹³, mais aussi par la déconstruction du genre¹⁴.

¹³ Ce concept sera défini au chapitre II, le cadre théorique. Pour l'instant, contentons-nous de noter que « rapport social de sexe » est une notion qui a émergé dans le contexte francophone de la deuxième vague féministe, en lien avec le courant de pensée féministe radicale et elle fait référence aux mécanismes de la domination masculine (Mensah, 2007, p.102).

¹⁴ La notion de « déconstruction du genre », quant à elle, s'inspire plutôt des théories poststructurelles et *queer* (ex : Butler (2005, 2006)) qui sont associées à une troisième vague féministe. Ces théories partent de l'a priori que les catégories binaires de genre et de sexe sont des constructions sociales normatives, des « fictions régulatrices » (Mensah, 2007, p. 105) et, parce qu'elles occasionnent des violences, elles se doivent d'être remises en question, et déconstruites. La notion de genre telle que conçue dans une perspective de troisième vague féministe sera également approfondie dans le chapitre II, le cadre théorique.

1.3.2 Définition de l'intervention féministe dansée

Dans cette étude, l'intervention féministe dansée fait référence à **toute pratique de danse qui vise la reconnaissance, la reprise de pouvoir et l'instauration de rapports égaux entre les genres. Cette intervention concerne les femmes ainsi que tout autre individu qui vit une oppression découlant des rapports de genre.**

Ma définition de l'intervention féministe dansée s'appuie d'une part sur celle de Corbeil et Marchand (2010, p.9). Ce choix est guidé par le fait que celles-ci offrent une définition générale et actualisée de l'intervention féministe au Québec.

D'autre part, interpellée par les défis de l'intervention féministe au Québec, j'ajoute à la définition de l'intervention féministe une composante importante qui fait référence à une vision inclusive du féminisme et des genres. Je veux ainsi rapprocher ma recherche de l'expression et de l'articulation d'une forme de renouvellement en intervention sociale ; un changement qui se développe dans une perspective de troisième vague féministe.

Enfin, ma définition fait référence à la danse en tant que phénomène social, politique et surtout, féministe. En ce sens, ma recherche ne s'intéresse pas à une forme de danse précise, mais bien à une vaste gamme de types, de styles¹⁵ et de pratiques de danse qui portent, chacune à leur manière, une dimension féministe. Notons toutefois que

¹⁵ Chez les spécialistes de la danse, il est généralement admis que l'expression « genre de danse » soit préférée à celle de « type de danse ». Néanmoins, dans le cadre de ce mémoire, j'utiliserai « type de danse » à des fins de clarté. Je cherche ainsi à éviter la confusion avec la notion de genre social qui est particulièrement importante en études féministes. Le « style de danse » quant à lui est une expression qui désigne une des variations possibles d'un « type de danse ». Par exemple, le *Hiphop* est un type de danse tandis que le *HipHop Krump* est un de ses styles. Un lexique des types de danse abordés dans cette étude se trouve à la fin du mémoire. Voir Lexique à la fin du mémoire.

la dimension artistique des interventions féministes dansées ne sera pas traitée dans ce mémoire et ce, bien que leur forme soit abordée.

1.3.3 Constats, questions et objectifs de recherche

Quelques constats ont guidé cette recherche. Tout d'abord, il existe très peu de littérature sur les interventions féministes dansées au Québec. Aucune recherche en travail social ne s'est encore penchée sur ce type d'intervention féministe. De plus, les deux seuls écrits recensés portent sur le recours à la danse contemporaine pour contrer les effets des violences vécues par les femmes, et ce, au sein d'institutions carcérales et d'organismes communautaires. N'existe-t-il pas d'autres informations sur les interventions féministes dansées au Québec?

Ensuite, les expériences et les points de vue des participantes sont très peu sollicités dans les deux écrits sur les interventions féministes dansées au Québec. Je pense qu'il est primordial de donner la parole aux individus concernés afin de mieux comprendre ce qu'ils retirent de ce type d'intervention. À cet égard, la littérature identifie la présence d'un « pouvoir d'agir »¹⁶ - comme processus et finalité- au sein de l'intervention féministe et de l'intervention féministe dansée. Or, comment, concrètement, l'intervention féministe dansée agit-elle pour les individus qui y participent? Il me semble important de recueillir leurs points de vue quant à ce pouvoir d'agir individuel et collectif.

Enfin, la recension des écrits a permis de réaliser que le corps est un point d'entrée incontournable pour étudier les expériences des individus qui participent aux interventions féministes dansées. Je m'interroge donc aussi au rapport au corps, en

¹⁶ Les auteures parlent également de situations de reprise de pouvoir, d' *empowerment*, de capacité d'agir. Le choix du terme pouvoir d'agir sera justifié dans le cadre théorique au chapitre II.

l'occurrence celui des danseuses et des danseurs. Quel est le rôle du corps dans le processus de changement mis en oeuvre par les interventions féministes dansées?

Considérant ces trois constats, la question générale de ma recherche est la suivante : *Quelles sont les interventions féministes dansées au Québec et qu'en retirent les individus qui y participent?* Je répondrai à cette question en poursuivant trois objectifs :

- documenter et dresser un portrait sommaire de l'intervention féministe dansée au Québec.
- recueillir les points de vue de personnes ayant participé à une intervention féministe dansée, notamment à propos de cette expérience, de leur rapport au corps ainsi que du pouvoir d'agir individuel et collectif.
- analyser et discuter les interventions et les points de vue des participant-e-s en lien avec des théories féministes traitant du pouvoir et du corps.

Les retombées de cette recherche seront de soulever des pistes de réflexion sur l'intervention féministe dans une perspective de troisième vague à la lumière des principaux résultats et analyses réalisées.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Le cadre théorique de cette recherche est celui du travail social féministe. Ce chapitre est divisé en deux parties. En première partie, je présente le travail social féministe et le concept de pouvoir pour faire ressortir de quelle manière, théoriquement, il s'appuie à la fois sur une analyse des divers systèmes d'oppression ainsi que sur la prise en compte et le développement du pouvoir d'agir individuel et collectif. En deuxième partie, je présente diverses théories féministes qui ont conceptualisé le corps, et ce, en étroite relation avec la notion de pouvoir. J'aborde la conception du corps au sein de la philosophie occidentale, selon des auteures féministes et Michel Foucault. Ces théories permettent de mieux appréhender les liens entre le corps et les rapports de pouvoir contemporains associés aux féminismes.

2.1 Le travail social féministe

Le travail social féministe est une des diverses approches du *Critical Social Work* – le travail social critique – (Baines, 2001, p.5) qui s'est développé dans le monde anglo-saxon à partir de la fin des années 1970 au Royaume-Uni, aux États-Unis, au Canada et en Australie (Featherstone, 2005, p.204). Partant de l'a priori que les problèmes sociaux ne prennent pas leurs ancrages dans l'individu « pathologique » ou « déviant », mais bien dans l'enchevêtrement historique, social et culturel des divers systèmes d'oppressions, ma recherche s'inscrit pleinement dans cette approche. Selon Donna Baines (2001, p.5), le travail social critique regroupe différentes théories et pratiques telles que « le travail social radical, le travail social marxiste, le travail social féministe, le travail social anti-raciste et, en partie, le travail social post-moderne et post-structurel ».

Selon Lena Dominelli (2002, p.6), auteure du livre *Feminist Social Work*, le travail social féministe¹⁷ a émergé de l'action féministe. Celle-ci a d'abord été menée par des femmes qui travaillent avec d'autres femmes au sein de la communauté. Selon l'auteure, les objectifs centraux constituant les bases de cette approche critique du travail social sont les suivants :

« Their aim has been to improve women's well-being by linking their personal predicaments and often untold private sorrows with their social position and status in society. This has meant that private troubles have been redefined as matters of public concern. (...). In creating feminist social work, women activists have drawn on feminist insights more generally and woven these into their own unique patterns of theory and practice, thereby setting up an interactive relationship by which feminist social work also contributes to feminist scholarship, research and practice. » (Dominelli, 2002, p.6)

Le travail social féministe a eu une influence notable sur le travail social en général en questionnant le paradigme positiviste dominant, en développant des théories et des pratiques qui tiennent compte du genre et en mettant sur pied des services alternatifs (Dominelli, 2002, p.14 et 17). Pour Dominelli (2002), le travail social féministe contemporain est traversé par différents courants de pensée du mouvement féministe; les féminismes libéral, radical, marxiste et socialiste, *black* et post-moderne sont retenus comme étant les principaux courants d'influence (Dominelli, 2002, p.23).

Pour l'auteure (2002, p.24-30), chaque courant de pensée a mené à des apports importants en travail social. Le **féminisme libéral** s'est attardé à l'égalité entre les hommes et les femmes. Ce travail social a dénoncé l'exclusion des femmes dans l'espace public, a revendiqué l'égalité en emploi et la reconnaissance du travail des mères par la création de programmes d'allocations familiales payées par l'état. Le **féminisme radical** est allé aux racines de l'oppression des femmes en dénonçant le patriarcat en tant que système social autonome. Le pouvoir que les hommes exercent

¹⁷Elle parle principalement du travail social féministe britannique (du Royaume-Uni).

sur les femmes, par le biais du contrôle de la sexualité et par la violence, est ciblé comme un élément clé du maintien du système patriarcal. Ce travail social féministe radical a permis la mise sur pied de services alternatifs par et pour des femmes : les maisons d'hébergement pour femmes violentées, les centres de crise et les groupes pour survivantes d'inceste. Les féminismes **marxistes et socialistes** ont tenu compte non seulement du système patriarcal, mais aussi des inégalités entre les classes sociales pour comprendre les oppressions vécues par les femmes. Le travail social féministe inspiré de ces courants de pensée a permis de problématiser le travail domestique des femmes en tant qu'outil de reproduction du système capitaliste. Il a également contribué à reconceptualiser la masculinité, en interrogeant la conscience des hommes sur leurs privilèges dans ce système. Les travailleurs sociaux se sont appuyés sur les pensées radicales et socialistes pour travailler dans une perspective féministe avec les agresseurs et les hommes violents. Les ***Black Feminists*** ont posé le racisme comme le point de départ de l'analyse de l'oppression des femmes. Exclues du féminisme dominant et blanc, elles ont repensé l'institution patriarcale de la famille, non seulement comme étant un lieu d'oppression, mais également et surtout, un lieu de résistance au racisme. La violence et les agressions sexuelles ont été repensées à la lumière du racisme. Ce travail social a permis de critiquer l'absence de théorisation de la race en tant que moyen maintenant en place un système raciste par la surreprésentation des personnes noires dans les services de protection à l'enfance et en prison, par exemple. Le **féminisme post-moderne** a développé une nouvelle conceptualisation du pouvoir et du sujet-femme, s'affirmant de manière complexe et fluide au sein des relations sociales et par les résistances ou les contre-discours. Ce courant de pensée questionne constamment les catégories basées sur des oppositions binaires et produisant des hiérarchies et de l'exclusion par l'établissement de normes. Ce travail social s'intéresse au développement de pratiques ancrées dans les capacités d'agir des femmes en tant que sujets, du pouvoir inhérent à la profession et de l'importance de reconnaître et célébrer la différence.

En somme, toujours selon Dominelli (2002, p.23-24), bien que ces courants de pensée comportent des analyses variées et même opposées, notamment en ce qui a trait aux sources des oppressions vécues par les femmes ainsi qu'aux stratégies de changement social féministe, ceux-ci ont tous contribué, à leur manière et de façon complémentaire, au développement du travail social féministe.

2.1.1 L'intervention féministe au Québec

Un travail de généalogie théorique du travail social féministe québécois se doit encore d'être mené afin de pouvoir dresser un portrait actualisé et exhaustif de ses tendances théoriques et pratiques et surtout de ses interinfluences, comme a pu le faire Dominelli (2002) à propos du travail social féministe britannique. Je dégage ici tout de même quelques grands traits de ces courants d'influence me permettant ainsi de me situer théoriquement.

L'intervention féministe au Québec a été grandement influencée par les principes du courant de pensée féministe radical qui prend forme au cours de la deuxième vague féministe (Mensah, 2007, p.100)¹⁸. Depuis les années 1980, plusieurs auteures ont mis de l'avant les perspectives féministes en travail social qui s'y rattachent. En 1983, Christine Corbeil, Ann Paquet-Dehy, Carole Lazure et Gisèle Legault écrivent un premier livre traitant de l'intervention féministe au Québec, *L'intervention féministe : une alternative au sexisme en thérapie*. Ensuite, les réflexions des auteures se développent en parlant de « travail social et femmes » (Bourgon, 1988), puis de « perspectives féministes en travail social » (Martin, 1991), d' « intervention

¹⁸ La notion de vague est utilisée pour qualifier les moments forts du féminisme occidental, y compris pour parler de sa périodisation historique et de ses dimensions théoriques. Malgré que cette catégorisation recèle certaines limites, notamment en ce qui concerne des risques de simplification, de fixation (Lamoureux, 2005; Blais et al., 2007), d'ethnocentrisme et de colonialisme (Lamoureux, 2005; Yee, 2011), la métaphore de vagues permet de tracer le contour des discours et pratiques féministes qui posent des questions similaires, qui sont inspirés des mêmes théories et qui sont animés par certaines stratégies d'actions, et ce, dans un contexte historique et culturel particulier (Mensah, 2005, p. 20).

féministe » (Bourgon et Corbeil, 1990 ; Corbeil et Marchand, 2010). Malgré une diversité dans l'appellation, ces réflexions demeurent centrées sur une analyse du patriarcat et des rapports sociaux de sexe en intervention. Le patriarcat est considéré comme un système social global qui s'impose dans toutes les sphères de la société :

Le lieu où le patriarcat s'exprime [souligné par l'auteure] se situe d'abord dans la famille et dans tout le domaine de la reproduction, mais aussi dans toute la société et à tous les niveaux (politique, économique, juridique), de même que dans les représentations sociales, le patriarcat constituant un véritable système social, un système social des sexes ayant créé deux cultures distinctes : la culture masculine dominante, et la culture féminine dominée. (Toupin, 1998, p.14)

Dans la francophonie, le concept de « rapport social » de sexe émerge au courant des années 1980. Danièle Kergoat (2010) nous informe que le rapport social de sexe est une tension binaire qui produit des enjeux matériels et idéels autour desquels se constituent deux groupes aux intérêts antagoniques, la classe sexuelle des hommes et la classe sexuelle des femmes : « Ces rapports sociaux de sexe reposent d'abord et avant tout sur un rapport hiérarchique entre les sexes : il s'agit bien là d'un rapport de pouvoir, d'un rapport de « classe » (Guillaumin, 1992) - et non d'un simple « classement » » (2010, p. 63). Le rapport social de sexe explique donc l'oppression des femmes par les hommes et s'appuie sur une conception dichotomique du pouvoir.

Plus récemment, certaines chercheuses féministes en travail social sont préoccupées par un certain renouvellement pratique et théorique de l'intervention féministe au Québec qui cherche non seulement à réfléchir en terme de genre, mais également à mettre la diversité des oppressions au cœur de ses analyses. Cela se traduit par la mise de l'avant d' « approches intersectionnelles » (Corbeil et Marchand, 2007 ; Corbeil et Marchand, 2010 ; Harper, 2013) et de la troisième vague féministe (Mensah, 2007 ; Mensah et *al.*, 2008). Voyons ce que l'on entend par « troisième vague féministe » et ce qu'elle a à offrir à l'intervention féministe au Québec.

C'est à la fin des années 1980 et durant les années 1990, décennie où émerge la troisième vague féministe, qu'on entend parler d'une remise en question du « Sujet femme » du mouvement féministe (Mensah, 2007, p.103). Ces remises en question s'inspirent, sur les plans intellectuel et théorique, des théories *post* (post-structuralistes et post-modernes)¹⁹ et interrogent la catégorie « femme » comme « référent unique et monolithique d'une supposée position féministe » (Mensah, 2005, p.14). Influencées aussi par les critiques des femmes de couleur, celles des *black feminists*²⁰ et du mouvement et de la pensée *queer*²¹, les féministes de la troisième vague introduisent les notions d'hybridité des identités et de la multiplicité des formes que peuvent prendre les oppressions vécues ainsi que la conception d'un Sujet fragmenté et contradictoire, plutôt qu'unifié et universel (Mensah, 2005, p.14).

Mensah reprend ici la définition du Sujet genré formulée par Teresa De Lauretis :

Un sujet constitué dans le genre, bien sûr, pas seulement par la différence sexuelle, mais plutôt à travers les langages et les représentations culturelles : un sujet en-genré dans l'expérience de la race, de la classe et

¹⁹ Michel Foucault (1975 ; 1976) serait l'un de ceux qui auraient influencé les théories féministes de la troisième vague à propos de l'identité, du pouvoir et du sujet du féminisme (Mensah, 2005 p. 14-15). Il aurait influencé la pensée de Judith Butler (2005, 2006), Teresa De Lauretis (1987) et Gayle Rubin (1984), entre autres. Jean-François Lyotard (1979) serait également influent et ce, en ayant remis en question les grands métarécits propres aux théories de la modernité (cité dans Baillargeon, 2011, p.14).

²⁰ Mensah (2005, p.14-15) fait ici référence aux critiques de bell hooks, (1981), Audre Lorde, (1984), Cherríe Moraga et Gloria E. Anzálúda (1981). En ce qui me concerne, les théories des *black feminists*, des femmes de couleur seront développées plus tard dans le cadre théorique.

²¹ Le mouvement *queer* se distingue de la pensée *queer* (Mensah, 2007, p. 108 ; Leduc et Riot, 2011, p.217). Selon Mensah (2007, p.108) le mouvement *queer* serait né aux États-Unis dans un contexte de « [...] la mouvance des gais et lesbiennes militantes : il est né de la contestation d'une unité des dites « communautés gaies », de l'activisme de la lutte contre le VIH/sida, dans le contexte social marqué par la répression caractéristique des gouvernements de Bush et Reagan (Higgins, 1998 ; Bourcier, 2001 ; Lamoureux, 2005). La pensée *queer*, pour Diane Lamoureux (2005), serait caractérisée par quatre dimensions : « premièrement, la critique de la contrainte à l'hétérosexualité, c'est-à-dire que le régime sous lequel se pense la normalité sexuelle est celui de l'hétérosexualité ; deuxièmement 2) la critique de la pensée dichotomique, qui trouve sa source dans la bipartition de l'humanité en deux sexes ; troisièmement une critique de la logique catégorielle comme mécanisme de pouvoir ; quatrièmement, une remise en cause du fixisme identitaire » (Lamoureux, 2005, p.92).

des relations sexuelles : un sujet, par conséquent, qui n'est pas unifié, mais plutôt multiple, et non tant divisé que contradictoire (De Lauretis, 2007, p.40 cité dans Mensah, 2007, p.102)

Cette définition traduit bien les intérêts théoriques de la troisième vague féministe. À cet égard, le Sujet genré devient un thème important et favorise une nouvelle compréhension du pouvoir et du changement social :

La troisième vague féministe serait caractérisée notamment par : une nouvelle compréhension du pouvoir des femmes et des filles et du changement social ; une mise en évidence des contradictions de l'héritage féministe de la première et la deuxième vague, autant sur le plan théorique que pratique ; une politisation de la culture populaire et des nouvelles technologies de communication ; et la revendication d'une sexualité "positive" ouverte à toutes les expériences. (Mensah, 2007, p.103)

De plus, la troisième vague serait une opportunité de revisiter les principes de l'intervention féministe, puisque, selon Véro Leduc et Coco Riot (2011), elle propose aux intervenants et intervenantes de :

devenir antioppressif en intégrant pleinement les critiques adressées depuis longtemps déjà à un féminisme non représentatif afin de situer la diversité et l'imbrication des analyses non plus comme des exceptions, des réalités sous-jacentes, mais comme parties du noyau central. (Leduc et Riot, 2011, p. 204)

Le défi pour l'intervention féministe est énorme : reconnaître les multiples identités et oppressions des femmes, déconstruire l'identité « femmes » et éviter de jouer un rôle moralisateur et normalisant. Ma recherche s'inscrit en continuité avec ces préoccupations. Je m'en inspire afin de développer, dans la prochaine section, les concepts de pouvoir et de pouvoir d'agir en travail social féministe.

2.1.2 Pouvoir et pouvoir d'agir en intervention féministe

La conception du pouvoir en intervention féministe a été développée à partir d'une analyse structurelle centrée sur la notion de patriarcat, comme le décrivent bien Corbeil et Marchand (2010) dans le passage suivant :

Ce modèle d'intervention privilégie ainsi une analyse sociopolitique plutôt qu'une approche centrée sur les dimensions psychique et individuelle des problèmes. Dans cette optique, l'intervention féministe vise un changement social et structurel. Autrement dit, plutôt que le *statu quo* ou l'adaptation à des conditions de vie opprimantes et à des rapports sociaux inégalitaires, elle préconise leur transformation. L'approche féministe repose en ce sens sur une dénonciation de toutes les formes de violence et de discrimination envers les femmes; celles-ci s'inscrivent dans un continuum de domination patriarcale et, par conséquent, ne peuvent être appréhendées de manière isolée. (Corbeil et Marchand, 2010, p.26)

En effet, dès ses débuts, l'intervention féministe a identifié le patriarcat comme étant à la source des inégalités sociales vécue par les femmes, et ce, par le biais d'une division sexuelle menant à une hiérarchisation entre les sexes. Le patriarcat est soutenu par de nombreuses institutions sociales telles que la famille et l'hétérosexualité, mais également par les services publics tels que les services sociaux et de santé (Orme, 2009, p.202 ; Corbeil et Marchand, 2010, p.26). Le pouvoir patriarcal serait ainsi limitatif; il est une structure ou un système qui refuse aux femmes leur pouvoir en tant que Sujet et de vivre humainement. Par ailleurs, intégrant les critiques des *Blacks feminists*, des femmes de couleur, des lesbiennes (Corbeil et Marchand, 2010, p.66-72), des femmes handicapées et âgées (Orme, 2009, p.203-304) et de plusieurs « autres »²², la conception du pouvoir en travail social féministe s'est progressivement complexifiée:

²² Le terme « Autres » inclut toutes celles qui se sont senties exclues d'une conception du féminisme comme étant le porte-voix des femmes blanches, occidentales de classe moyenne et hétérosexuelle.

[L]es difficultés éprouvées par les femmes tirent leurs origines d'un système non seulement patriarcal et capitaliste, mais aussi hétéronormatif, colonialiste, raciste qui reproduit les rapports sociaux de division et de hiérarchie et contribue ainsi à les maintenir dans une position de subordination. (Corbeil et Marchand, 2010, p.28)

Malgré cette complexification, le pouvoir demeure perçu sous l'angle de la domination et de la limitation. Le pouvoir, dans cette perspective structurelle, est confiné aux structures et institutions sociales qui perpétuent « l'idéologie dominante » (Moreau, 1987, p.239), en l'occurrence ici l'idéologie patriarcale, capitaliste, hétéronormative, colonialiste et raciste. Ces structures maintiennent des rapports inégalitaires de domination entre le groupe qui possède le pouvoir et les groupes défavorisés d'une société qui apparemment n'en ont pas. Cette dynamique est souvent identifiée comme étant un rapport social entre « dominants/dominés » ou « oppresseurs/opprimés ».

Au cœur du travail social féministe et de l'intervention féministe se trouve la pratique du développement du *pouvoir d'agir (empowerment)*²³. En effet, bien que le pouvoir de domination s'exerce sur les femmes à travers divers systèmes d'oppression, le travail social féministe considère possible et nécessaire de favoriser le pouvoir d'agir auprès de celles-ci. Mais au-delà du sens commun et de sa grande utilisation dans toutes les sphères des sciences sociales²⁴, qu'entendons-nous par *pouvoir d'agir*?

Selon Corbeil et Marchand (2010), intervenir pour favoriser le pouvoir d'agir comporte, d'une part « une prise de conscience des rapports de pouvoirs existant

²³ Je m'arrête à la traduction « pouvoir d'agir » dans le cadre de cette recherche, car elle correspond à la traduction suggérée par Yan LeBossé (2003).

²⁴ Je ne peux ici m'attarder aux nombreuses critiques qui ont été formulées à l'égard du concept d'empowerment. Je tiens toutefois à rappeler les trois critiques suivantes : 1) l'absence de consensus à propos de sa définition et, du coup, sa *sur*-utilisation dans divers domaines des sciences sociales (Damant, Paquet et Bélanger, 2001, p.134) 2) ainsi que le caractère individualisant et responsabilisant (Pelchat, 2010, p.122-123) des interventions sociales qui visent l'empowerment 3) dans un contexte de désinstitutionnalisation et de désinvestissement de l'État (LeBossé, 2003, p.31).

entre les différents groupes sociaux (...) et d'autre part, leur capacité à recourir à des ressources personnelles et collectives en vue d'effectuer des changements individuels et collectifs. » (2010, p.33-34). Du même souffle, selon Boisclair et al. (2010), l'intervention féministe dans les centres de femmes mise, entre autres, sur les « principes de l'*empowerment* » (p.216) pour valoriser le potentiel des femmes, leur permettre de trouver les moyens innovateurs et créatifs de s'exprimer, d'agir et de revendiquer leurs droits face aux injustices résultant d'un déséquilibre de pouvoir. L'*empowerment* est ici défini comme un processus qui comporte « la participation, l'acquisition ou la réquisition de compétences techniques, le développement d'estime de soi et de la conscience critique » (*ibid*). Cette conception du pouvoir d'agir s'inspire de la définition de « l'empowerment individuel » de William A. Ninacs (1995 ; 2008)²⁵. Ninacs (2008, p. 20-22 et 24) propose que les dimensions suivantes interagissent et se renforcent mutuellement dans le processus du développement de l'empowerment :

- **Participation** : Selon Ninacs (2008), le pouvoir d'agir ne peut être développé et acquis en solitaire. Il se produit dans un contexte relationnel. Bien qu'il puisse prendre forme dès qu'il y a une relation entre deux personnes (par exemple entre une intervenante et un individu), le pouvoir d'agir prend normalement place dans le cadre d'une activité « de nature collective ». Ninacs identifie également une progression dans le niveau de participation d'un individu. D'abord « muette », elle est ensuite suivie par l'exercice de son droit de parole et finalement pas la participation aux prises de décisions. (p.20)
- **Compétences** : Le pouvoir d'agir s'accompagne de l'acquisition de nouvelles compétences et habiletés ou bien du renforcement de certaines compétences déjà acquises. Celles-ci permettent la pleine participation de l'individu au groupe en plus de permettre l'exécution des actions que vise le groupe (p.20)

²⁵ Boisclair et al (2010) s'inspirent de la recherche de Pharand (1998) qui elle, fait référence aux écrits de Ninacs (1995).

- **Estime de soi** : Le développement de l'estime de soi représente le processus de transformation psychologique qui « annule les évaluations négatives antérieures intériorisées et incorporées dans l'expérience de l'individu » (p.21). Cette transformation contribue à ce que l'individu soit satisfait de lui-même (amour de soi), et arrive à évaluer et percevoir ses qualités, habiletés, aussi bien que ses défauts. Il s'agit ainsi d'une « autoreconnaissance de sa propre compétence » et d'une « reconnaissance de sa compétence par les autres » qui mènent à une confiance en soi. (p.21)
- **Conscience critique** : La conscience critique commence par la reconnaissance de l'existence d'un problème individuel, qui s'en suit d'une prise de conscience collective de ce problème. Par la suite, l'individu identifie les dimensions sociales de ce problème ce qui lui permet de se déculpabiliser. Enfin, l'individu prend conscience que les solutions au problème qu'il vit sont d'ordre structurel et passent nécessairement par un changement social, « c'est-à-dire par l'action politique » et donc par une « responsabilisation personnelle pour le changement » (p.21-22). La conscience critique est liée à la capacité d'analyse sociopolitique conduisant à l'action et à l'engagement et donc à la praxis. Cette description de la conscience critique concorde d'ailleurs avec la définition du féminisme de Louise Toupin: « Qu'est-ce que le féminisme? Il s'agit d'une prise de conscience d'abord individuelle, puis ensuite collective, suivie d'une révolte contre l'arrangement des rapports de sexe et la position subordonnée que les femmes y occupent dans une société donnée, à un moment donné dans son histoire. » (Toupin, 1998, p.10) Pour cette raison, cette dernière caractéristique paraît particulièrement importante dans cette recherche.

En somme, pour Ninacs (2008, p.21-28), le pouvoir d'agir est un processus qui n'est jamais totalement acquis ni terminé, mais il représente une sorte d' « antidote » contre la stigmatisation, la culpabilisation et les oppressions que vivent les personnes imaginées à la base « sans pouvoir d'agir » (Ninacs, 2008, p.24).

2.1.3 Précisions à propos des dimensions collectives du pouvoir d'agir

Malgré l'importance que peut prendre la pratique du développement du pouvoir d'agir dans le cadre de l'intervention féministe au Québec, les auteures féministes ci-haut citées demeurent peu explicites sur les dimensions collectives du pouvoir d'agir. Quelles sont « les ressources collectives » (Corbeil et Marchand, 2010, p.33-34) que mobilisent les individus et les collectivités afin de mener des changements féministes? L'article de Mann Hyung Hur, *Empowerment in Terms of Theoretical Perspectives: Exploring a Typology of the Process and Components Across Disciplines* (2006) peut nous éclairer. Pour l'auteur, le pouvoir d'agir comprend des dimensions individuelles et collectives et peut être envisagé à la fois en tant que processus et résultat. Selon sa recension, la plupart des recherches se penchent sur l'étude du « résultat » du pouvoir d'agir plutôt que sur l'étude du processus. Or, rappelons l'importance des processus en travail social féministe: « Process issues are central to focusing on how to conduct empowering relationships (Humphries, 1996 cité dans Dominelli, 2002, p.39). Hyung Hur (2006) rapporte que le processus du pouvoir d'agir collectif s'opère en relation avec l'action et les contraintes structurelles à l'action :

« Collective empowerment develops when people join in action to overcome obstacles and attain social change (Staples, 1990). Groups become empowered through collective action, but that action is enabled or constrained by the power structures that they encounter (Parpart et al., 2003). » (Hyung Hur, 2006, p.533)

Se basant sur de nombreux écrits issus de différents domaines d'études, l'auteur identifie un très grand nombre de dimensions qui contribuent au développement du pouvoir d'agir collectif. J'en retiens ici deux qui me semblent particulièrement intéressantes pour analyser les interventions féministes dansées, soit :

- le développement de l'appartenance collective (*collective belonging*, ma traduction) et
- la création et le renforcement de la communauté (*community building*, ma traduction).

L'appartenance collective permet à l'individu de s'identifier à des individus partageant des conditions semblables (*similar others*) (ma traduction, Gutierrez, 1990 cité dans Hyung Hur, 2006, p.533) ; il contribue à un réseau social de pairs et développe son autonomie, tout en adoptant des pratiques solidaires (Boehm et Staples, 2004, p.274 cités dans Hyung Hur (2006, p.533).

La création et le renforcement de la communauté comprennent plutôt le développement d'un sentiment de communauté (*sens of community*, ma traduction) et favorisent « le travail collectif, la résolution des problèmes et la prise de décisions dans le but d'effectuer des changements sociaux » (p.534). La création et le renforcement de la communauté sont, selon Hyung Hur (2006), des caractéristiques essentielles afin d'atteindre l'objectif du pouvoir d'agir collectif qui est « de changer des situations négatives et de prévenir la récurrence de celles-ci ». (Gutierrez, 1990, cité dans Hyung Hur, 2006, p.534)(*ma traduction*).

Ces deux caractéristiques du pouvoir d'agir s'allient plutôt bien à une des stratégies d'intervention féministe identifiée par Marchand et Corbeil (2010, p.42) qui vise à « briser l'isolement et développer [la] solidarité ». Cette stratégie passe par l'intervention de groupe et permet la collectivisation des problèmes que les femmes rencontrent. Ce partage d'expériences communes et diverses entre les femmes contribuerait au développement de « rapports fondés sur la solidarité » (Corbeil et Marchand, 2010, p.42-43). Ces précisions à propos des dimensions collectives du pouvoir d'agir pourront guider l'identification et l'analyse des interventions féministes dansées à l'étude. Toutefois, dans le but de proposer un renouvellement de

l'intervention féministe au Québec à partir des préoccupations théoriques et pratiques de la troisième vague féministe, il s'avère ici nécessaire de revoir le concept de pouvoir d'agir, à la lumière d'une définition productive du pouvoir.

2.1.4 Précisions à propos de la conception productive du pouvoir

Ancrant cette étude dans une perspective de troisième vague féministe, il s'avère ici nécessaire de revoir le concept de pouvoir d'agir à la lumière d'une conception plus productive du pouvoir. Une telle conception serait fortement inspirée, entre autres, par la lecture du philosophe Michel Foucault (1976). Selon l'auteur, le pouvoir ne se situe pas dans une structure à l'extérieur des différents rapports de la vie humaine, mais est plutôt lié au savoir (savoir-pouvoir), immanent et relationnel :

Le pouvoir vient d'en bas; c'est-à-dire qu'il n'y a pas, au principe des relations de pouvoir et, comme matrice générale, une opposition binaire entre les dominateurs et les dominés, cette dualité se répercutant de haut en bas, et sur des groupes de plus en plus restreints jusque dans les profondeurs du corps social. Il faut plutôt supposer que les rapports de force multiples qui se forment et jouent dans les appareils de production, les familles, les groupes restreints, les institutions, servent de support à de larges effets de clivage qui parcourent l'ensemble du corps social (Foucault, 1975, p.124)

En ce sens, le pouvoir agit bien au delà de la domination, car il est ce qui constitue les individus en Sujets, ce qui produit des connaissances et des identités, des positionnements sociaux, culturels et économiques variés. Le pouvoir ne fait donc pas que limiter les femmes, il leur offre des marges de manœuvre parfois inédites, au-delà d'être dominées. De plus, Foucault (1975) avance que le pouvoir est toujours accompagné de résistances (au pluriel) :

Il n'y a donc pas par rapport au pouvoir *un* lieu du grand Refus - âme de la révolte, foyer de toutes les rébellions, loi pure du révolutionnaire. Mais *des* résistances qui sont des cas d'espèces: possibles, nécessaires,

improbables, spontanées, sauvages, solitaires, concertées, rampantes, violentes, irréconciliables, promptes à transaction, intéressées au sacrificielles [...]. (Foucault, 1975, p.126)

Munie d'une telle vision du pouvoir, cette étude des interventions féministes dansées pourra non seulement considérer comment les individus sont opprimés (le pouvoir au détriment des « dominés »), mais aussi les façons multiples dont ces mêmes individus expriment, connaissent, résistent, subvertissent et resignifient les situations de domination qu'ils vivent. Ceci m'amènera à questionner la théorie du développement du pouvoir d'agir selon Ninacs (2008) présentée plus tôt. Si le pouvoir s'accompagne toujours de résistances, existe-t-il réellement un état « zéro » du pouvoir chez les individus, ou plus encore, est-il même possible de « posséder » le pouvoir? Cette théorie ne rend-elle pas invisibles les différentes résistances qui émergent en relation au pouvoir ? En ce sens, au-delà des limites imposées par le pouvoir qui domine (corps docile²⁶), ma recherche s'intéresse aux diverses formes de résistances et tente de dégager les rapports de pouvoir qui produisent des réalités, les identités, les connaissances, etc.

La prochaine section s'attarde aux théories féministes du corps pertinentes pour cette recherche.

2.2 Théories féministes du corps

Les théories féministes du corps n'entrevoient pas le corps comme une entité fixe et biologique, mais bien comme étant variable et diversifié en fonction du contexte culturel, politique et historique. Kathy Davis (1997) fait un panorama des théories féministes sur le corps ; les expériences corporelles se regroupent en trois principales catégories soit, 1) celle de la différence, 2) celle de la domination et 3) celle de la

²⁶ Le concept de corps docile sera présenté dans une prochaine section du cadre théorique.

subversion. Selon elle, la théorie dans ce domaine a émergé dans le milieu académique anglophone durant les années 1980, surtout en philosophie.

2.2.1 Critiques de la conception du corps dans la philosophie Occidentale

Susan Bordo (1993) explique comment l'histoire philosophique occidentale, depuis la pensée de Platon, s'est fondée sur un dualisme corps/esprit voyant corps comme une limite, un obstacle qui doit être dépassé pour accéder au « réel ». Elle écrit : « Plato imagines the body as an epistemological deceiver, its unreliable senses and volatile passions continually tricking us into mistaking the transient and illusory for the permanent and the real. » (Bordo, 1993, p.3) Selon l'auteure, cette perception négative du corps s'est perpétuée au courant des siècles derniers, en passant par la pensée chrétienne (le corps est considéré comme étant le penchant « animal » et « grossier » de l'être humain) et par la pensée moderne cartésienne (le corps est synonyme de *positionnalité* et de subjectivité).

Une autre philosophe féministe, Elizabeth Grosz (1994), avance que le dualisme sous-jacent à la pensée occidentale est loin d'être anodin. Elle écrit : « Dichotomous thinking necessarily hierarchizes and rank two polarize terms so that one becomes the privileged term and the other its suppressed, subordinated, negative counterpart. » (Grosz, 1994, p.3). La conception subordonnée et négative du corps historiquement associée aux femmes est un « mythe » selon Bordo :

« The cost of such projections to women is obvious. For if, whatever the specific historical content of the duality, the body is the negative term, and if woman *is* the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death. » (Bordo, 1993, p.5)

Ainsi, un mythe fondateur hiérarchisant le corps et l'esprit se maintiendrait et se traduirait dans différentes sphères de notre société, autant sur le plan des représentations – par le biais d'une iconographie féminine basée sur le corps objet en cinéma – que sur le plan matériel par l'existence de certains problèmes sociaux touchant les femmes tels que le viol ou l'anorexie (Bordo, 1993, p.6-7). Bordo développe ici sa pensée à propos des liens entre l'anorexie et ce mythe entourant le corps :

« Far from being a superficial result of fashion phenomenon, these disorders, I will argue, reflect and call our attention to some central ills of our culture—from our historical heritage of disdain for the body, to our modern fear of loss of control over our future, to the disquieting meaning of contemporary beauty ideals in an area of greater presence and power than even more. » (Bordo, 1993, p.140)

Face à ces constats, Bordo (1993) et Grosz (1994) s'indignent contre une conception parcellaire et négative du corps et revendiquent une analyse holistique et positive de celui-ci. Pour ce faire, Grosz (1994) fait appel à la création de nouveaux concepts permettant de relier le corps et le sujet par exemple, en parlant de *embodied subjectivity* (subjectivité incorporée) ou encore de *psychical corporeality* (corporalité psychique) (Grosz, 1994, p.22).

2.2.2 Critiques et apports des blacks féministes et des femmes de couleur

Kimberley Williams Crenshaw (2005), bell hooks (1990 ; 2000), Patricia Hills Collins (1991), et plus tard Maythee Rojas (2009)²⁷ ont mis en lumière les dimensions sexistes, racistes, colonialistes et classistes des oppressions du corps des

²⁷ Ces auteures mènent leurs observations et analyses dans un contexte américain. Bien que l'histoire et la condition actuelles des populations noires, de couleurs et autochtones au Canada ne soit pas la même que celles des États-Unis d'Amérique, je crois qu'il est possible de s'inspirer de leurs réflexions pour mener mon analyse.

femmes de couleurs (« *women of colour* »)²⁸, tout en mettant en lumière les résistances qui en ont découlé. Une sélection précise d'écrits de ces auteures permet de mieux comprendre comment les différents systèmes d'oppression agissent sur le corps des femmes. Selon ma compréhension, ces auteures perçoivent la matérialisation des oppressions par le biais d'une violence tridimensionnelle portée envers les femmes soit 1) *directe*, 2) *structurelle* et 3) *symbolique*²⁹. De plus, ces auteures offrent des outils conceptuels intéressants pour comprendre de quelle manière le corps peut se transformer en tant que lieu de résistances, par exemple par l'auto-définition (*self-definition*, ma traduction) (Hill Collins, 1991, p.104). J'aborde tout d'abord les différentes dimensions de la violence pour ensuite me pencher sur les modalités de résistances des corps.

Dans son texte phare *Cartographie des Marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleurs* (2005) Crenshaw développe le concept d'intersectionnalité afin de mettre au grand jour les luttes qui se trouvent aux intersections de la lutte féministe, de la lutte anti-raciste et de la lutte contre la violence. Pour Crenshaw, certaines femmes organisées ont réussi à transformer le regard commun sur la violence et à la rendre politique. Grâce au développement d'une politique de l'identité « femmes », les violences physiques et sexuelles, ont été reconnues comme ne relevant plus du domaine privé (de la famille), mais bien d'une résultante d'un système de domination patriarcal déployé à l'encontre des femmes

²⁸ « *Women of colour* », ou femmes de couleur, est un terme qui doit être compris à partir du contexte racial existant aux États-Unis d'Amérique. Dans *Women of colour and feminism*, Maythee Rojas (2009, p.11) fait remarquer que tout marqueur racial et ethnique s'accompagnant de l'identité femme, tel que femmes noires, autochtones, latinas, asiatiques, etc., sert à identifier les femme « non-blanche ». La « blancheur » étant un privilège, le terme femmes de couleurs permet de regrouper et crée un effet solidarité entre toutes celles qui n'en bénéficient pas et qui subissent le racisme. Contournant l'erreur de gommer les différences entre les différents groupes, Rojas reconnaît et discute, tout au long du livre, des particularités historiques de chacun d'entre eux et de ses effets sur leurs expériences contemporaines du racisme.

²⁹ Je spécifie que les trois qualificatifs associés à une violence tridimensionnelle soit, *directe*, *structurelle* et *symbolique* découlent de ma lecture de Crenshaw (2005), Hill Collin (1991) et hooks (2000) et ne sont pas utilisés tel quels par les auteures.

(2005, p.52). Toutefois, selon l'auteure, bien que le développement d'une politique de l'identité ait servi à la reconnaissance de la violence conjugale en tant que problème social, celle-ci comporte un revers négatif. Elle cache les différences internes à la catégorie « femmes » (2005, p.53). Pour Crenshaw, les formes de la violence contre les femmes sont « déterminées » par d'autres dimensions de l'identité des femmes, leur « race » et leur « classe » par exemple (2005, p.53). Suite à une étude sur les refuges pour femmes « battues »³⁰, Crenshaw (2005) a constaté que la violence comporte une dimension à la fois *directe* par l'imposition de coups, de blessures et de viols et *structurelle* par l'existence de barrières structurelles - pauvreté liée à la discrimination à l'embauche et au logement, vulnérabilité due aux politiques d'immigration, barrière de la langue (2005, p.55-60) - qui sont des facteurs prédéterminants dans l'expérience de la violence et qui représentent de réels « handicaps »³¹ pour les femmes de couleurs. De par ces deux dimensions, Crenshaw (2005) souligne l'importance de considérer la matérialité du corps des femmes et ce, dans toutes ses différences afin de comprendre la complexité des violences faites aux femmes et d'ainsi pouvoir lutter efficacement contre celles-ci. La violence s'exprime de manière différente non seulement en fonction du « sexe /genre » du corps, mais également en fonction de sa couleur, de son histoire de déplacement dans l'espace (immigration) et de ses capacités à communiquer (langue), par exemple.

De plus, l'analyse de Crenshaw (2005, p.61-74) pointe vers une troisième dimension de la violence qui émerge d'une conception de l'*intersectionnalité politique*. Elle explique que les réalités particulières des femmes de couleur sont marginalisées au sein des revendications des groupes de femmes et féministes. Ces groupes seraient incapables de reconnaître les dimensions raciales des violences. Certains groupes féministes reproduiraient les stéréotypes racistes en stipulant la présence d'une « violence exacerbée » au sein des communautés afro-américaines et hispaniques

³⁰ Terme utilisé par l'auteure (Crenshaw, 2005, p. 55).

³¹ Terme utilisé par l'auteure (Crenshaw, 2005, p. 55).

(p.63). Crenshaw (2005) conçoit que la matérialité des violences portées envers le corps des femmes de couleurs se prolonge dans les discours circulant à leurs propos. Il s'agirait là d'une forme de violence qui joue sur les représentations des femmes de couleur et de leurs communautés. On pourrait ainsi parler d'une dimension *symbolique* de la violence.

bell hooks (2000) aborde également la dimension symbolique de la violence par sa critique de l'industrie de la mode, qu'elle qualifie de « white-supremacist-capitalist-patriarchy ». Selon elle, cette industrie fixe des standards de beauté dominants inatteignables, comme celui de la minceur. Ces standards et ces images auraient des répercussions matérielles et « corporelles » bien réelles sur les jeunes femmes américaines. Selon l'auteure, les troubles de comportement alimentaire, toujours en hausse aux États-Unis, y sont directement reliés:

« Tragically, even though females are more aware than ever before of the widespread problem of life-threatening eating disorders in our nation's history, a large group of females from the very young to the very old are still starving themselves to be thin. The disease of anorexia has become a commonplace theme, a subject in books, movies, etc. But no dire warnings work to deter females who believe their worth, beauty, and intrinsic value will be determined by whether or not they are thin. Today's fashion magazines may carry an article about the dangers of anorexia while bombarding its readers with images of emaciated young bodies representing the height of beauty and desirability. » (p.35-36)

De manière similaire, Patricia Hill Collins (1991) a analysé les effets de l'industrie de la mode sur les femmes noires. L'auteure décrit comment les standards américains de beauté ont des répercussions sur l'appréciation des femmes de couleur face à leur corps : « For example, adhering to externally derived standards of beauty leads many African-American women to dislike their skin colour or their air texture. » (Hill Collins, 1991, p.228). Plus encore, pour Hill Collins (1991), l'identité des femmes noires est confinée à une racialisation du corps qui demeure une source

d'innombrables représentations stéréotypées telles que les « mammies , matriarches, welfare mothers, mules or sexually denigrated women » (p.93).

Somme toute, ces auteures démontrent que les stéréotypes raciaux ou encore les standards de beauté sont des représentations symboliques, qui s'expriment notamment au travers de la culture et qui se répercutent matériellement sur la vie des femmes de couleur. Ces auteures exemplifient de différentes manières les répercussions de ces violences symboliques, dont les effets se retournent envers celles qui la subissent ou envers leurs communautés : soit par une dévaluation du corps « différent » (Hill Collins, 1991), par le développement de problèmes de santé tels que l'anorexie (hooks, 2000) et par la marginalisation des revendications (Crenshaw, 2005), etc.

Les critiques des *Blacks feminists* et des femmes de couleur apportent beaucoup à la réflexion sur l'intervention féministe dansée. Les auteures nous font voir que le marqueur de race imposé n'est pas uniquement une source d'oppression; il est également le lieu de résistance. Hill Collins (1991), par exemple, écrit :

« Black women's lives are series of negotiations that aim to reconcile the contradictions separating our own internally defined images of self as African-American women with our objectification as the Other. [...] For Black Women, constructed knowledge of self emerges from the struggle to reject controlling images and integrate knowledge seemed personally important, usually knowledge essential to black women survival. » (Hill Collins, 1991, p.94-95)

La négociation et le rejet des images imposées peuvent devenir des lieux de résistance par la création d'une identité revendiquée et d'images de soi alternatives et positives (Hill Collins, 1991, p.104). Ces images émergentes d'espaces sécuritaires (*safespaces*) peuvent prendre la forme de réseaux d'entraide entre femmes noires, ainsi que de pratiques culturelles, par la musique *blues* et l'écriture.

De manière similaire, Marthee Rojas (2009) soutient que plusieurs femmes de couleurs, artistes, ont exploré et utilisé, dans leurs productions culturelles, leur corps afin d'aller à l'encontre des stéréotypes de beauté et de sexualité (p.130). L'auteure offre en exemple l'œuvre de la photographe, lesbienne et chicana, Laura Aguilar³², qui a produit une série d'autoportraits, nus. Aguilar montre son corps rond, dans des positions non conventionnelles qui remettent en question les représentations hétéronormatives et de la nudité féminine (2009, p.130). Ainsi, selon Rojas (2009, p.130), Aguilar et plusieurs autres artistes de couleurs défient les histoires de violence vécues par leurs communautés en produisant des autoreprésentations alternatives, permettant l'expressivité et un pouvoir d'agir :

« While histories of exploitation and mistreatment abound, sexuality as also served as a means of expression and empowerment. Many women of colour artists have succeeded in reverting the male gaze (through which women are objectified by the way in which men depict them) as well as the subjugating imprinting of colonialism, by not just acknowledging their sexuality, but also making it the focus of their creations. » (p.130)

Rojas (2009), et avant elle Hill Collins (1991), démontrent que certaines formes de résistances aux violences dirigées envers le corps des femmes de couleur s'expriment indirectement par une transformation des représentations du corps pour soi, pour la communauté et pour les autres.

2.2.3 L'apport de la perspective foucauldienne

Plusieurs théoriciennes féministes du corps ont été inspirées par les écrits de Foucault (1975, 1976) pour qui, les corps sont des objets de discipline, de contrôle et de régulations par le biais de discours promulgués par la médecine, la justice pénale, la psychiatrie et autres institutions de nos sociétés modernes. Les théories

³² Pour une biographie de l'artiste voir *Women Artist from the American West* [s.d.]. Laura Aguilar, *Biography*. Récupéré de <http://www.cla.purdue.edu/WAAW/Corinne/Aguilarbio.htm>

foucaldiennes³³ ouvrent la voie vers une analyse des pratiques disciplinaires qui assujettissent les corps, et ultimement les personnes. Foucault écrit :

La discipline majore les forces du corps (économique et d'utilité) et diminue ces mêmes forces (en terme politique d'obéissance). D'un mot : elle dissocie le pouvoir du corps et elle en fait d'une part une aptitude, une "capacité" qu'elle cherche à augmenter; et elle inverse d'autre part l'énergie, la puissance qui pourrait en résulter et elle fait un rapport de sujétion stricte. (Foucault, 1975, p.140)

Pour Foucault, la discipline n'est pas une forme de répression directe des corps, mais bien une inscription de la loi sur la surface des corps, qui en vient éventuellement à l'incorporation et à une structuration même du « soi » et de son « âme » (1975, p.34, cité dans Butler, 2005 p.257) qui est produite en permanence par le pouvoir qui s'exerce sous la forme de pratiques disciplinaires. Ainsi, l'exercice des pratiques disciplinaires par le sujet en vient à créer un « corps docile », qui non seulement subit le pouvoir, mais le reproduit.

Les théories foucaldiennes inspirent aussi chez les féministes une réflexion sur la notion de pouvoir, en tant que savoir-pouvoir, ce qui permet de penser à la fois à l'assujettissement des corps et aux possibilités de changement de cet ordre oppressif. Selon Foucault (1976) les institutions, basées sur diverses disciplines (académiques), ont développé un savoir-pouvoir qui propage un discours de vérité et qui opère comme fondement aux normes sociales. Le corps serait alors un texte, constitué historiquement par le biais du savoir-pouvoir moderne qui le raconte. Le savoir-pouvoir s'accompagnant toujours de résistances pour Foucault; des résistances qui sont des contre-pouvoirs et des contre-savoirs. Malheureusement, Foucault, comme d'autres philosophes avant lui, n'a pas théorisé le corps et le genre.

³³ L'utilisation des théories foucaldiennes en étude féministe a été au cœur d'un débat entre féministes. Pour avoir un aperçu des principaux enjeux traversant le débat, voir le chapitre premier de McLaren (2002).

C'est Sandra Bartky (1998) qui a analysé les mécanismes de production des « corps dociles » féminins. L'auteure identifie trois formes de pratiques disciplinaires qui contribuent à créer un corps reconnu comme « féminin », soit : 1) les pratiques qui produisent un corps d'apparence normée (diètes, exercice physique pour le maintien d'un corps mince), 2) celles qui produisent le mouvement normé du corps (répertoire de gestes, postures et démarches spécifiques, les sourires, etc.) et 3) celles qui constituent la parure des corps féminins (maquillage, traitements de la peau, des cheveux, etc.). Selon l'auteure, ces pratiques produisent un *corps féminin normatif* qui est implicitement « inférieur » aux autres corps et voué à l'échec :

« The disciplinary project of femininity is a "setup": it requires such radical and extensive measures of bodily transformation that virtually every woman who gives herself to is destined at some degree to fail. Thus, a measure of shame is added to a woman's sense that the body she inhabits is deficient: she ought to take better care of herself; she might after all have jogged that last mile. » (Bartky, 1998, p.34)

De plus, reprenant le concept de « corps docile », Bartky soutient que les femmes elles-mêmes contribuent à l'inscription du pouvoir et des normes sur leur corps.

Cherchant encore à mettre en lumière la normalisation du corps des femmes, Dominique Masson a montré l'apport de la perspective foucauldienne et de l'analyse féministe et poststructuraliste du handicap et des (in)capacités³⁴. Ces approches déconstruisent les oppositions binaires organisant la société et la pensée telles que « nature/culture, normal/anormal et capacité/incapacité » (Masson, 2013, p.114). L'auteure affirme que ces oppositions binaires se perpétuent par le biais d'un savoir-

³⁴ Notons que ces perspectives théoriques émergent au courant des années 2000 et qu'elles s'inspirent du modèle social du handicap ayant émergé dans les années 1970. Elles posent comme a priori que l'handicap et les (in)capacités sont des réalités construites socialement. S'il est vrai que des processus d'ordre biologiques et des accidents influencent les réalités et capacités des individus, selon ces perspectives, c'est plutôt le refus de la société à créer des environnements physique, social et politique inclusifs à la diversité des capacités corporelles qui créent le handicap et non la biologie (Masson, 2013, p.113). Ainsi, c'est en tenant compte de leur caractère construit socialement que les notions d' « handicap », de « limitations physique » et d' « (in)capacité » seront utilisées dans ce mémoire.

pouvoir, appuyé par les discours et les pratiques biomédicales, esthétiques et économiques, qui divisent, hiérarchisent et répriment la diversité des formes, des fonctionnalités, et des capacités corporelles. Ces discours et pratiques contribuent à l'établissement du capacitisme en tant que « système » :

[I]l est possible de théoriser le capacitisme plus largement comme une structure de différenciation et de hiérarchisation sociale fondée sur la normalisation de certaines formes et fonctionnalités corporelles et sur l'exclusion des corps non conformes et des personnes qui les habitent. Le capacitisme « fait système » au sens où il infuse et structure tous les aspects de la vie en société (subjectivités et identités, relations sociales et arrangements sociaux, institutions, représentations et environnements), et ce, dans toutes les sphères de la vie sociale. (Masson, 2013, p.115)

Le handicap est une problématique centrale au féminisme (Masson, 2013) et plus particulièrement, selon Monique Lanoix (2005), au féminisme de troisième vague. Permettant une théorisation à partir de la différence, la troisième vague serait particulièrement bien outillée pour repenser le concept d'autonomie « en fonction de la notion de capacités variées » (Lanoix, 2005, p. 139). Puisque le handicap est une catégorie poreuse et peut toucher toutes les femmes à un moment de leur vie, soit directement, ou indirectement par le travail du *care*, elle nécessite d'être davantage réfléchi dans une perspective féministe (Masson, 2013, p.124 ; Lanoix, 2005, p.137). De plus, Masson démontre la manière dont les femmes avec handicaps vivent des oppressions qui sont structurées par le genre. Des attaques majeures touchent les femmes handicapées : stérilisation forcée, santé sexuelle niée, normes de beauté inatteignables, absence de droit au désir et au plaisir, limites importantes au marché de l'emploi, pauvreté, négligence et maltraitance (Masson, 2013, p.120-124). Ainsi, en plus d'illustrer les oppressions que vivent les femmes avec handicaps, Masson (2013) offre une nouvelle lecture des processus de normalisation des corps et d'exclusion des corps « anormaux » et Lanoix (2005) invite à réfléchir en termes de capacités plurielles et diversifiées des corps.

2.2.4 L'apport de Judith Butler

Pour Judith Butler (2005 ; 2006), le corps n'est pas uniquement un moyen, un instrument sur lequel on a transposé des significations culturelles, il est le « corpus de frontières, individuelles et sociales, politiquement signifié et maintenu. » (Butler, 2005, p.110). S'inspirant des théories foucaaldiennes, pour Butler, le corps est toujours discursif, il n'existe point de réalité prédiscursive. « On ne peut dire que les corps ont une existence signifiante avant la marque du genre. D'où la question suivante : dans quelle mesure le corps vient-il à exister grâce au (x) marque (s) du genre? » (2005, p.72). Suivant ce raisonnement, elle introduit le concept de performativité du genre : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigides, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire une apparence de la substance, un genre naturel » (2005, p. 109-110). En ce sens, pour Butler (2005; 2006), le corps est le matériau par le biais duquel les rapports de pouvoir se produisent et se reproduisent. Ainsi, le corps reçoit et perpétue les normes de genre - définies à partir de critères coercitifs de ce que sont idéalement les « hommes » et « les femmes » (Butler, 2006, p. 235) -, mais également les normes hétérosexuelles du genre. Ces dernières sont établies à partir de la matrice de l'hétérosexualité qui produit un enlignement entre le sexe biologique, le genre social et le désir sexuel (Butler, 2005).

En comprenant le corps non plus uniquement en tant que limite ou objet de domination, mais également comme site d'un pouvoir plus positif et productif, Butler dégage de nouvelles idées sur le pouvoir d'agir à travers les notions de re-signification et de subversion³⁵. À propos de la subversion, Butler affirme : « La

³⁵ La subversion se distingue de la re-signification. La re-signification est un concept que Butler emprunte au domaine de la linguistique. Il s'agit d'un procédé de langage qui permet de faire un nouvel usage d'un signe, c'est-à-dire d'un terme ou d'une expression qui est marqué culturellement d'un sens précis. Ce nouvel usage permet l'existence de nouveaux sens : « [La re-signification] produit la possibilité d'inversion de la signification, mais ouvre également la voie à l'inauguration de possibilités

question n'est pas s'il faut répéter ou non répéter, mais comment le faire. Il s'agit alors de répéter en proliférant radicalement le genre, et ainsi *déstabiliser* les normes de genre qui soutiennent la répétition. » (Butler, 2005, p.275). Pour Butler, c'est bien là que se trouve la capacité d'agir et de changement social féministe :

En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition : il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition. (...) c'est-à-dire, d'ouvrir de nouvelles possibilités en matière de genre qui contestent les codes rigides des binarités hiérarchiques, alors ce n'est que dans les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir l'identité. (2005, p.271)

À propos de la re-signification, l'auteure avance que les normes de genre et les normes hétérosexuelles contraignent directement les corps. La re-signification des normes de genre est un procédé à la fois linguistique (discours) et corporel (matérialité) comme le souligne Alison Stone (2005) lorsqu'elle explique la pensée de Butler à ce sujet :

« For Butler, linguistic norms concerning gender organize and constrain our corporeal life - which means, moreover, that the resignification of gender norms invariably occurs corporeally. Each act of re-using a normative term redefines its meaning, but each such act is a bodily enactment of the norm (Butler, 1999, xxv), so that all redefinition takes place corporeally. In this way, Butler explains corporeal reinterpretation of norms solely through instability in meaning, without postulating inherent bodily volatility or drives. » (Stone, 2005, p.12)

La lutte politique devient donc celle du corps et du sens qu'on lui donne, qu'on peut redéfinir. C'est un peu ce que Butler (2006) souligne quand elle parle des

signifiantes qui excèdent celles auxquelles le terme avait été initialement assigné. » (Butler, 2002, p.149). La resignification du terme *queer* en est un bon exemple. Le terme *queer* était historiquement une injure portée envers les « minorités sexuelles ». Son utilisation dans un nouveau contexte l'a amené à avoir un sens positif et affirmatif (Baril, 2007, p.76). Le terme *queer* était donc porteur d'une norme hétérosexuelle de genre qui a été re-signifié.

performances Drag Queens³⁶. C'est aussi, je pense, ce qui peut faire l'objet d'analyse dans les pratiques artistiques de danse jouant avec les normes corporelles de genre, parfois en conformité, parfois en résistance.

En ses propres mots, Butler stipule l'existence d'une relation paradoxale reliée au « mode de corporalisation de la norme », c'est à-dire à la manière dont les normes font corps. Pour l'auteure, « le mode de corporalisation de la norme » représente un espace potentiel de politisation car il ouvre la porte à la re-signification et à la subversion (2006, p.246-247). Toutefois, bien que cela ait été mentionné précédemment, il importe de rappeler que si la re-signification et la subversion sont intimement reliées, elles ne sont pas équivalentes. Pour Butler, il existe différentes formes de re-signification et seulement quelques-unes d'entre elles parviennent à une déstabilisation des normes de genre (donc à la subversion) :

« Butler (1990, 147) understands subversion, more precisely, as 'subversive resignification', which differs importantly from resignification *per se* (see Salih, 2002, 66). For Butler, resignification *per se* occurs, incessantly, through linguistic instability. Resignification may take a specifically subversive form- where subversive forms of resignification are ways of corporeally re-enacting norms that undermine the meanings traditionally entrenched within them. Subversive resignifications do this by openly displaying their status as re-enactments of norms, thereby revealing that these norms require perpetual re-enactment and hence are unstable in meaning. This strips the authority out of entrenched meanings. » (Stone, 2005, p. 14)

³⁶ Butler prend en exemple les performances Drag Queens afin d'illustrer, d'une part, de quelle manière les normes sociales établies en viennent à définir le *réel* de l'*irréel* en ce qui a trait au système de genre. Se basant sur une conception foucaldienne (2005) du savoir-pouvoir, elle démontre que la norme du « vrai » genre exerce un contrôle social et même une « violence déshumanisante » envers les individus considérés comme « irréels » ou des simples « copies de » comme drag, mais également pour les *butchs* ou les trans, par exemple. D'autre part, le cas des performances Drag Queens permet de repérer les moments « où le système binaire du genre est contesté et remis en cause, où la cohérence des catégories est mise en question et/ou la vie sociale du genre se révèle être malléable et transformable ». (p.245)

Butler soutient que la re-signification devient particulièrement politique et subversive lorsqu'elle est une pratique créative de revendication de soi ou d'une collectivité non reconnue qui, pour faire partie d'un projet politique de démocratie radicale, doit favoriser une extension des normes. Ce projet de re-signification se fait alors dans une perspective d'« un avenir moins violent », d'« une population plus inclusive » et d'une « vie plus viable » (2006, p.254).

Somme toute, Butler amène le féminisme sur un autre terrain corporel, il n'est non plus question du corps/sujet femme, mais bien du corps genré et normé, au sens foucauldien. Il s'agit d'une critique fondamentale de l'hétéronormativité et du système binaire de genre et constitue une remise en question fondamentale des théories et actions féministes.

2.3 Conclusion

En regard des diverses théories présentées dans ce cadre théorique, le pouvoir, tout comme le corps, peut être analysé sous l'angle de l'oppression et sous l'angle des résistances et des actions entreprises par les individus et les collectivités pour effectuer des changements. À mon avis, ces deux perspectives sont nécessaires pour, d'une part, comprendre les facteurs contraignant l'action dans le contexte des interventions féministes dansées, et, d'autre part, pour s'attarder à ce qui la rend possible. Les différents auteurs et auteures présentés dans cette section confèrent une vaste gamme d'outils conceptuels qui me permettront d'analyser à la fois le contenu des interventions féministes dansées et les points de vue de ceux et celles qui y participent.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Ce chapitre présente les dimensions méthodologiques de ma recherche. En premier lieu, je discute des ancrages féministes qui guident cette recherche sur le plan épistémologique. En second lieu, les fondements de la recherche qualitative critique sont explicités. En troisième lieu, les diverses techniques de collecte et de traitement des données sont détaillées. Je conclus en discutant des biais, des limites et des enjeux éthiques de la recherche.

3.1 Recherche féministe

Selon Michèle Ollivier et Manon Tremblay, auteures de l'ouvrage *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche* (2000), la recherche féministe en sciences sociales ne puise pas son originalité dans des méthodes spécifiques. Elle est plutôt une manière d'aborder les phénomènes sociaux. Sandra Harding (1987) avance des propos similaires dans son texte *Is there a feminist method?* où elle esquisse les particularités de la recherche féministe. Pour ce faire, Harding distingue la *méthode* de la *méthodologie* et de l'*épistémologie*. Alors que la méthode fait référence à un ensemble d'outils permettant de collecter des données de recherche (l'observation, les entretiens, les questionnaires, etc.) (Harding, 1987, p.2), la méthodologie est plutôt une théorie qui analyse comment la recherche doit opérer (Harding, 1987, p.3). La méthodologie réfléchit sur la façon dont une recherche peut être menée en cohérence avec les bases théoriques qui la sous-tendent. Enfin, l'épistémologie concerne plutôt les procédés de production du savoir ainsi que leur légitimation (Harding, 1987, p.3).

Toujours selon Ollivier et Tremblay (2000, p.62-68), plusieurs recherches se sont attardées à démontrer que la connaissance, même scientifique, est située et bien loin

de l'idéal universaliste que nous avons hérité de l'époque des lumières. En ce sens, la recherche féministe se reconnaît être porteuse de la subjectivité du ou de la chercheuse et elle est marquée par sa position dans l'histoire et dans la société. En ce sens, l'androcentrisme en recherche est compris comme un biais basé sur un modèle d'interprétation des phénomènes sociaux qui passe par la subjectivité masculine et par sa prétention à rendre cette interprétation universelle, comme étant la seule valide.

Trois considérations d'ordre épistémologique illustrent de quelle manière mon étude s'inscrit dans une perspective féministe de recherche. Premièrement, je m'efforce d'avoir recours à certaines théories peu utilisées en travail social, comme les conceptualisations féministes du corps. Ce faisant, je remets en question les bases androcentriques du travail social qui s'appuient sur des « certitudes fondatrices de la modernité » (Ollivier et Mathieu, 2000, 23 et p.28). On pense ici aux oppositions binaires et hiérarchiques femmes/hommes, émotion/raison et corps/esprit. À cet égard, le modèle scientifique cartésien et androcentrique du travail social a peu valorisé les savoirs issus du corps (Bell, 2012, p.412). Cette « omission » aurait mené la discipline à bâtir des théories centrées sur un sujet « désincorporé, rationnel, unitaire et de manière prédominante masculin (ma traduction) » (Bell, 2012, p.412) :

« The profound androcentrism of the disembodied subject coupled with traditional science's penchant for universalism leads to a knowledge base predicated on epistemic oversights and exclusions — one that fails to acknowledge its context or to account for sexual (and other) difference or to adequately theorise gender roles at the social level or human bodies and bodily experiences at the material level. » (Bell, 2012, p.412)

Dans le cadre de cette recherche, je fais dialoguer les théories féministes sur le corps ainsi que les théories du pouvoir (oppressions et pouvoir d'agir) en travail social féministe. Il s'agit là d'une mise en commun théorique originale qui, à ma connaissance, ne s'était encore jamais effectuée. De ce fait, je m'écarte d'un type d'étude qui chercherait uniquement à « ajouter » l'étude des femmes ou du genre à des

théories déjà construites (Harding, 1987, p.4) et contribue à la recherche féministe en développant des nouvelles pistes de compréhension des réalités des femmes, des féministes et des minorités de genre et sexuelles. J'espère plutôt contribuer à la construction de « savoirs féministes », tels que définis par Elsa Dorlin (2008, p.11-12):

[le savoir féministe] s'appuie sur tout un ensemble de savoirs locaux, de savoirs différentiels et oppositionnels, disqualifiés, considérés comme "incapables d'unanimité" ou "non conceptuels" qui ont trait à la réappropriation de soi : de son corps, de son identité. Il s'agit ici d'un mode de connaissance de soi, commun à de nombreux mouvements sociaux, qui consiste à politiser l'expérience individuelle : à transformer le personnel en politique. (Dorlin, 2008, p.11)

Deuxièmement, j'adopte le principe de la recherche féministe voulant que la construction des nouveaux savoirs féministes passe également par l'investigation des expériences des femmes, en l'occurrence ici des participantes aux interventions féministes dansées. Selon Harding (1987), recueillir et mettre en lumière les expériences des femmes impliquent de considérer ces expériences plurielles, fragmentées et parfois contradictoires au sein du même individu (Harding, 1987, p.7). Je m'efforce donc de mettre en lumière les différentes dimensions des expériences et des points de vue des femmes rencontrées.

Troisièmement, une dernière caractéristique épistémologique de ma recherche féministe concerne la subjectivité de la chercheuse. Loin d'être anodine, cette caractéristique questionne un des fondements des méthodologies positivistes en sciences sociales, soit la nécessité d'une rupture entre la subjectivité du chercheur et l'objectivité de la démarche scientifique (Ollivier et Tremblay, 2000, p.23). Considérée par certains et certaines comme un biais, la subjectivité du chercheur et son engagement personnel sont plutôt interprétés par Ollivier et Tremblay (2000 p., 45-46) ainsi qu'Harding (1987, p.9) comme étant une démarche ouvrant la porte à des

résultats plus riches. Le développement d'un lien de confiance avec les milieux et les répondantes de l'étude ont été deux atouts liés à ma subjectivité comme chercheure.

En effet, l'épistémologie féministe reconnaît et voit l'existence de la subjectivité en recherche comme garante de rigueur et de transparence. C'est ici que mon propre rapport à la danse et à l'intervention féministe constitue une expérience subjective dont je tiens compte ; celle-ci a grandement influencé la conception de toutes les étapes de ma recherche. Par ailleurs, être explicite par rapport à ma subjectivité signifie aussi qu'il importe de me situer en tant que Sujet historique, à une époque spécifique et dans un contexte social, culturel et politique particulier (Harding, 1987, p.9). Je suis une jeune femme cisgenre, en couple hétérosexuel. Ma peau est blanche et je suis mince. Née dans une famille de classe moyenne-élevée, aux ancêtres d'origines française et irlandaise ayant immigré sur des terres autochtones non-cédées, j'ai fait des études universitaires. Aussi, depuis plusieurs années, je m'identifie en tant que féministe et je joins mes forces - parfois en tant que première concernée, parfois en tant qu'alliée « privilégiée »³⁷ - à différents mouvements sociaux qui luttent contre les violences et les injustices. Mon regard est donc également celui d'une activiste. Ce regard m'incite à imaginer et à mettre sur pied de nouvelles possibilités par l'établissement de connexions et de rencontres entre différentes communautés de créateurs et créatrices de mondes plus inclusifs et « viables », pour reprendre l'expression de Butler (2006). Pour l'ensemble de ces raisons, la recherche féministe en travail social est pour moi un outil de changement social. Dans la lignée d'autres chercheuses féministes citées par Ollivier et Tremblay (2000), la recherche féministe est une réelle pratique qui conjugue la réflexion et l'action.

³⁷ Le mot « privilégiée » fait ici référence à la notion de « privilège ». À propos de cette notion, Leduc et Riot (2011, p. 205) soulignent que « lorsqu'on ne vit pas une réalité de manière oppressive, nous ne pouvons nous abstraire d'une prise en compte de cette réalité du simple prétexte qu'elle ne nous opprime pas, car en fait, on la vit peut être de manière privilégiée. »

3.2 Recherche qualitative compréhensive et critique

Considérant la nature de mes questions de recherche ainsi que le fondement épistémologique qui vient d'être présenté, je me suis arrêtée sur les méthodologies qualitatives pour mener ma recherche. Les caractéristiques propres aux recherches qualitatives confirment ce choix. Selon Pires (1997), la recherche qualitative se distingue, entre autres éléments, par :

« a) sa souplesse d'ajustement pendant son déroulement(...) b) par sa capacité de s'occuper d'objets complexes comme les institutions sociales, les groupes stables, ou encore d'objets cachés, furtifs, difficiles à saisir ou perdus dans le passé c) par sa capacité d'englober des données hétérogènes (...) et de combiner différentes techniques de collecte de données d) par sa capacité de décrire en profondeur plusieurs aspects importants de la vie sociale relevant de la culture et de l'expérience vécue, étant donné justement, sa capacité de permettre au chercheur d'en rendre compte du point de vue de l'intérieur ou d'en bas ; e) par son ouverture au monde empirique, qui s'exprime souvent par une valorisation de l'exploration inductive (...) » (Pires, 1997, p.51-52).

Plus précisément, ma recherche se situe à la jonction de deux orientations propres aux méthodologies des recherches qualitatives telles que décrites par Anadon (2006, p.15) soit, 1) l'orientation qualitative/interprétative et 2) les approches critiques. Tout d'abord, la recherche qualitative/interprétative cherche à mieux comprendre les expériences et les significations des individus (Anadon, 2006, p.15). Cette orientation de la recherche qualitative a vu le jour avec les théories interactionnistes symboliques développées par l'École de Chicago (Blumer, 1969). La subjectivité est mise de l'avant dans la compréhension et l'interprétation des conduites humaines et sociales. Cette compréhension est élaborée à partir des « interactions sociales où les aspects politiques et sociaux [qui] affectent le point de vue des acteurs. » (Anadon, 2006, p.15). Ensuite, selon Anadon (2006, p.15) les approches critiques sont issues du matérialisme historique, un courant répandu au sein de l'École de Francfort. Elles cherchent à critiquer les rapports de pouvoirs présents au sein d'une société donnée,

tout en offrant un éclairage sur les possibilités de changement social et en y contribuant par la diffusion des savoirs issus de la recherche (Anadon, 2006, p.15-16). C'est précisément la critique féministe qui anime cette recherche en ce sens.

3.3 Recherche documentaire

Cette recherche combine deux techniques de collecte de données. La diversité des méthodes, à l'intérieur d'une même recherche, est ici privilégiée afin de multiplier les points d'ancrage permettant d'étudier les interventions féministes dansées (Ollivier et Mathieu, 2000, p.26). Le premier outil de collecte de données consiste en une recherche documentaire, celle du repérage des écrits qui documentent les pratiques d'interventions féministes dansées au Québec entre 2000-2014. Par cette technique de collecte de données, je cherche d'une part à dégager une vision sommaire des interventions féministes dansées et d'autre part à les documenter.

3.3.1 Définition

Selon Ollivier et Tremblay (2000, p.149), la recherche documentaire permet de dresser un portrait de l'état de la connaissance sur un thème de recherche précis, et ce, en amont de la démarche de recherche scientifique. Il s'agit d'une démarche généralement constituée de cinq étapes soit de 1) se questionner 2) se familiariser avec les outils de recherche 3) apprendre et agir 4) évaluer le matériel obtenu et 5) localiser la documentation et l'information (p.150). Toutefois, allant au-delà des recommandations des auteures, j'ai utilisé la recherche documentaire en tant que méthode de collecte de données. La documentation trouvée est exploitée aux fins de mon analyse. J'ai repéré des « documents publics non archivés » et des documents scientifiques³⁸. Cet ajout permet de pallier la faible documentation et le manque de

³⁸ Quelques documents scientifiques – mémoires de maîtrise, rapports de recherche, monographies – ont été trouvés. Ils constituent toutefois une faible part des documents recensés.

connaissances à propos des interventions féministes dansées au Québec, un constat que j'ai établi en conclusion de la problématique de recherche. Selon André Cellard (1997, p.253-254), dans un chapitre intitulé *L'analyse documentaire*, « le document public non archivé » est un texte écrit, manuscrit ou imprimé, sur papier qui inclut tout type de document distribué et qui est évidemment, non archivé tel que des « journaux, des revues, des périodiques, des publicités, des tracts, des circulaires (...) », etc. J'ajoute à cette définition certains documents que l'on retrouve sur internet tels que des Blog, des pages Facebook, ou encore des sites internet.

3.3.2 Critères de sélection des documents

Les critères de sélection pour ma recherche documentaire découlent directement de mes objectifs de recherche. Mon premier objectif de recherche est de dresser un portrait des interventions féministes dansées au Québec entre 2000 et 2014. Le premier critère était le lieu de l'intervention : le Québec. Ancrant cette recherche dans les préoccupations concernant l'intervention féministe au Québec, il allait de soi que la recension des documents soit circonscrite à cette région géographique.

Le second critère était la période : entre 2000 et 2014³⁹. Cette période de temps a été choisie car elle permettait de poser un regard contemporain sur les interventions féministes dansées. Ceci étant, elles seraient susceptibles d'informer sur des préoccupations de troisième vague féministe débutant au tournant des années 1990 et se poursuivant encore aujourd'hui (Mensah, 2005). Ce choix a également été guidé par une recherche d'équilibre entre l'exhaustivité et la faisabilité dans le contexte d'une recherche de maîtrise.

³⁹ Plus spécifiquement, la période couverte était entre janvier 2000 et avril 2014. La fin de l'année 2014 n'a pas été incluse car il était nécessaire de conclure la phase de collecte de données pour poursuivre les différentes étapes d'analyse des données et de rédaction du mémoire.

Troisièmement, le critère du caractère féministe de l'intervention dansée m'a guidée dans le travail de repérage. Reprenant la définition des interventions féministes dansées établies à la lumière des travaux de Corbeil et Marchand et les apports de la troisième vague féministe à l'égard du sujet du féminisme, j'ai été à la recherche de **toute pratique de danse qui vise la reconnaissance, la reprise de pouvoir et l'instauration de rapports égalitaires entre les genres.** En ce sens, les interventions qui ont été recensées concernent les femmes ainsi que tout autre individu qui vit une oppression découlant des rapports de genre. Cette définition a été établie à la fin de la problématique de recherche. De plus, le caractère féministe pouvait s'actualiser de diverses manières : la démarche artistique, la forme ou la visée de la performance, la structure organisationnelle du groupe.

3.3.3 Outils de recherche

Après avoir défini les principaux critères de recherche et m'être arrêtée sur le type de renseignements recherchés, il a été question de cibler les outils de recherche les plus susceptibles de me fournir les informations souhaitées. Ainsi, internet et les différents catalogues de bibliothèque ont été identifiés comme des outils efficaces et avantageux, car ils permettent d'accéder à un grand nombre de ressources, rapidement et de manière peu coûteuse (Ollivier et Tremblay, 2000, p.200). Voici la liste des bases de donnée qui ont été parcourues :

- Sites internet reliés à la danse au Québec (par ex. le Regroupement de la danse du Québec, le Studio 303, le festival *Edgy Women*, l'Agora de la danse, Tangente).
- Blogues et journaux électroniques (par ex. *Dance from the mat*, *Dance curent*, DFdanse, Le magazine de la danse actuelle au Québec).

- Le site internet sur la médiation culturelle au Québec et à Montréal « Culture pour Tous »
- Les sites internet et blogues voués au féminisme au Québec (par ex. *Je suis féministe*)
- Les sites internet documentant les pratiques d'interventions féministes au Québec (par ex. le CRI-VIFF, l'R des centres de femmes, le CDEACF)
- Recherche générale sur moteur de recherche *google* et *google scholar*
- Recherche sur les catalogues et les bases de données des universités ayant des départements de danse et d'études féministes (UQAM et Concordia) et revues étudiantes de ces universités (*FéminÉtudes*, *Subversions*)
- Bibliothèque de la danse à Montréal Vincent-Warren

Les mots-clés⁴⁰ suivants ont été utilisés afin d'interroger les différentes bases de données et moteurs de recherche :

- Danse ET
- Intervention OU travail social OU médiation culturelle OU danse-thérapie OU empowerment OU violence OU sexualité ET
- Fem* OU feminis* OU *queer* OU trans* OU genre ET
- Québec

Les mots-clés ont évolué au courant de la collecte, s'inspirant ainsi du vocabulaire utilisé dans les documents trouvés.

⁴⁰ Les mots-clés ont été traduits en anglais de la manière suivante : Dance AND ; intervention OR social work OR cultural mediation OR dance-therapy OR empowerment OR violence OR sexuality AND ; wom* OR feminis* OR queer OR trans* ; AND quebec

De plus, afin de recenser des pratiques qui n'auraient pas été documentées, ou encore de préciser certaines informations à propos de pratiques recensées, un suivi par courriel a été réalisé auprès d'informateurs et informatrices clés pouvant me renseigner sur ces derniers. Le contact avec ces informateurs et informatrices clés m'a orientée vers de nouvelles informations et il m'a permis d'affiner ma compréhension des milieux de la danse et du travail social féministe.

3.4 Entretiens semi-dirigés

La deuxième technique de collecte de données utilisée dans cette recherche est l'entretien individuel. J'ai effectué dix entretiens semi-dirigés avec des participantes⁴¹ aux interventions féministes dansées. Selon Robert Mayer et Christine St-Jacques (2000, p.115-116), l'entretien de recherche (ou entrevue de recherche) est une rencontre entre deux personnes avec un objectif précis, laquelle se concentre sur un thème donné et est asymétrique, car une personne détient et transmet les informations à l'autre. Plus précisément, l'entretien semi-dirigé à questions ouvertes (Mayer et St-Jacques, 2000, p.120) a été choisi dans l'objectif de mener une réflexion sur différents thèmes préalablement définis, tout en offrant la possibilité aux personnes interrogées de parler d'autres sujets qui leur apparaissaient centraux. J'ai donc visé un entretien se situant à mi-chemin entre la directivité et la liberté et cherchant à aborder les thèmes en profondeur. Ceci permettait de répondre à mon objectif (2) de recherche, soit de recueillir les points de vue de personnes ayant participé à une intervention féministe dansée; notamment à propos de cette expérience, sur leur rapport au corps ainsi que sur le pouvoir d'agir individuel et collectif.

Le schéma d'entrevue a été constitué à partir de ma question de recherche et de ses objectifs. Une entrevue pré-test a permis de reformuler des questions et de bonifier

⁴¹ Bien qu'aucun critère de sélection basé sur le genre n'ait été établi, ce sont des femmes cisgenres qui ont accepté de participer à la recherche. Je présente le profil des répondantes au chapitre IV, p.81.

ma compréhension du sujet. Le schéma d'entretien a subi des modifications mineures jusqu'à la cinquième entrevue. La version originale du schéma est en français et a été traduite en anglais. Trois entrevues ont été menées en anglais et sept en français⁴².

3.4.1 Échantillonnage

La méthode d'échantillonnage ici utilisée est de type non probabiliste. Il s'agit d'une méthode qui permet de constituer un échantillon grâce à des caractéristiques précises de la population (Ouellette et St-Jacques, 2000, p.79). Je me suis inspirée de la technique d'échantillonnage *intentionnel typique*. L'échantillon typique, selon Ouellette et St-Jacques (2000, p.82) est intentionnel (Deslauriers, 1991) et privilégie le choix d'individus différents qui représentent diverses dimensions d'un phénomène étudié. Afin de constituer un tel échantillon, il était nécessaire de définir certaines caractéristiques de la population étudiée et de tenter de choisir des individus en fonction de celles-ci. (p.82). Une recension préliminaire et exploratoire menée dans le cadre de la construction de la problématique de recherche m'a permis de constater la grande diversité des formes d'intervention féministe dansée (actions dans l'espace public, série d'ateliers dans des groupes de femmes, représentations publiques, processus à très long terme ou à moyen terme, types de danse variés) et des profils des participant-e-s (âge, sexe, genre, origine ethnoculturelle, classe sociale). Voulant mettre en lumière cette diversité, j'ai recruté des individus ayant participé à différentes formes d'interventions féministes dansées et ayant différents profils. Ainsi, m'éloignant des visées de représentativité de la technique d'échantillonnage typique, j'ai privilégié une approche cherchant à répondre à un critère de diversité. La recherche de la diversité, critère propre aux échantillons qualitatifs, s'appuie sur le

⁴² La version finale et française du schéma d'entrevue se trouve en appendice B.

principe de saturation et cherche à « diversifier les cas de manière à inclure la plus grande variété possible indépendamment de leur fréquence statistique » (Pires, 1997, p.155 cité dans Ouellet et St-Jacques, 2000, p.87). Le critère de diversité répond également à des préoccupations d'ordre théorique et épistémologique.

En cohérence avec mes objectifs de recherche, le principal critère de sélection a été celui de participer actuellement ou d'avoir participé à une intervention féministe dansée au courant des cinq dernières années au Québec. Les individus recrutés devaient avoir participé à une intervention d'une durée minimale de 8 semaines (2 mois).

3.4.2 Recrutement

Trois principales stratégies de recrutement ont été déployées. En premier lieu, j'ai produit une affichette de recrutement⁴³ exposant le sujet de la recherche, les modalités de l'entretien (lieu, durée, base volontaire, anonymat et confidentialité), les critères de sélection. L'affiche a été posée dans divers lieux publics susceptibles d'être fréquentés par les individus intéressés et éligibles à participer à cette recherche [soit dans des divers lieux où se donnent des cours de danse (Caserne 1830, École de danse contemporaine de Montréal), dans des événements féministes (kiosques aux états généraux du féminisme) et sur les réseaux sociaux (Facebook, ma page personnelle, page de certains groupes). En second lieu, j'ai fait un recrutement plus personnalisé par courriel et sur des pages Facebook (par ex. pages de groupes identifiés par la recherche documentaire et à l'aide des conseils d'informatrices-clés). En troisième lieu, j'ai eu recours à la stratégie du *bouche-à-oreille* me permettant de recruter des individus de manière intercalée par le biais de répondantes (qui m'ont mis en contact

⁴³ L'affichette se retrouve en appendice B. Celle-ci a été traduite en anglais afin de rejoindre les populations anglophones et allophones au Québec (parlant l'anglais en tant que langue seconde au Québec). La version anglaise n'a toutefois pas été mise en appendice.

avec d'autres personnes) ou directement avec des individus rencontrés dans le contexte d'une intervention féministe dansée.

3.4.3 Déroulement de l'entretien

Le lieu de l'entretien a été décidé avec chacune des répondantes en leur proposant diverses options (ex. dans un bureau à l'UQAM). Les entretiens ont débuté par l'explication du déroulement de l'entrevue, un rappel des objectifs de ma recherche et la clarification de certaines questions générales si nécessaire. Le formulaire de consentement a été ensuite lu, discuté et signé, et une copie signée leur a été remise. Après avoir démarré l'enregistreuse, j'ai posé les questions figurant à mon guide d'entretien tout en respectant le développement « naturel » de la conversation. Les entretiens ont duré entre 30 minutes et 1 heure 30.

Une fois l'enregistreuse éteinte, j'ai demandé aux répondantes de donner leurs impressions sur les questions du guide d'entretien et sur le déroulement de la rencontre. Plusieurs commentaires intéressants ont été formulés, notamment en ce qui a trait à la répétition de certaines questions. Suite aux recommandations des répondantes, certaines questions ont été modifiées ou rajoutées au cours de la recherche. Par exemple, une répondante s'est dite surprise qu'une question en particulier n'ait pas été abordée. Avec son consentement, nous avons remis en marche l'enregistreuse et poursuivi la discussion en ciblant la dite question. Comme sa réponse s'est avérée être intéressante, la question a été rajoutée au guide d'entretien⁴⁴. Ceci témoigne de la considération du point de vue des répondantes, de leur engagement non pas uniquement sur les thèmes de l'entretien, mais sur la conception même de la recherche. Un tel ajustement démontre à la fois la souplesse de la

⁴⁴ Il s'agit de la dernière question au guide d'entretien, soit la question 17 (voir Appendice B).

recherche qualitative (Pires, 1997, p.51) et une préoccupation à établir une relation partenariale entre la chercheuse et les répondantes (Ollivier et Tremblay, 2000, p.49).

3.5 Traitement des données

Ayant deux techniques de collecte de données, le traitement des données s'est fait de deux manières distinctes. En premier lieu, à partir des informations repérées, il a été question de créer des « fiches documentaires » sur chaque projet et groupe d'intervention concernant les interventions féministes dansées au Québec. Chacune des sections de la fiche correspond à une information recherchée : nom du groupe, type de danse, années de pratique, forme, objectif visés, problématiques féministes abordées, etc. Les informations inscrites reprennent textuellement les informations trouvées dans les documents recensés (page internet, article, etc.). La fiche a été utilisée en tant qu'outil de description et de classement de l'information⁴⁵. Par manque d'information, certaines fiches sont demeurées incomplètes.

En second lieu, les entretiens semi-dirigés ont été retranscrits à partir de l'enregistrement audio sous la forme de verbatim. Une révision s'en est suivie afin de retirer toute identification possible de la personne interrogée dans le verbatim.

Avant de procéder à l'analyse des données, suivant les recommandations de Pierre Mongeau (2011, p.103), j'ai effectué une révision de ma problématique de recherche (incluant questions et objectifs de recherche) et du cadre théorique. Cette révision a fait ressortir les points d'ancrage de la recherche me préparant ainsi à faire des choix durant le processus d'analyse.

⁴⁵ Le modèle de fiche utilisé se trouve en Appendice D.

3.6 L'analyse thématique

L'ensemble des données a été soumis à une analyse thématique. Pour ce faire, je me suis appuyée sur le chapitre *L'analyse thématique* de Pierre Paillé et Alex Mucchelli dans le document de référence *L'analyse qualitative en sciences humaines* (2012) et du livre de Pierre Mongeau, *Réaliser son mémoire ou sa thèse, Côté Jeans et Côté Tenue de soirée* (2011). Selon Paillé et Mucchelli (2012), l'analyse thématique est un outil permettant de traiter un corpus de données à l'aide de thèmes. Il s'agit ainsi d'« une transposition d'un corpus donné en un certain nombre de thèmes représentatifs du contenu analysé, et ce, en rapport avec l'orientation de la recherche (la problématique). » (p.232) Selon les auteurs, il s'agit d'un outil idéal pour une première recherche, tout en étant accessible et efficace. À l'aide des thèmes relevés, l'analyse thématique permet de répondre aux questions suivantes : « Qu'y a-t-il de fondamental dans ce propos, dans ce texte, de quoi traite-t-on? » (Paillé et Mucchelli, 2012, p.232)

Tout comme pour le traitement des données, l'analyse des données du corpus documentaire puis d'entretiens a d'abord été menée de manière isolée. Ce n'est qu'au moment d'analyser les problématiques féministes qu'elles ont été mises en commun. La première étape de l'analyse thématique du corpus documentaire et des entretiens a consisté en une lecture des documents sans faire d'annotation ; le but étant de m'imprégner du sens des propos afin d'avoir une vue d'ensemble des données récoltées. Lors de la seconde lecture, j'ai annoté les thèmes émergents en marge des documents (fiches et verbatims). J'ai ensuite retranscrit les thèmes dans un tableau word, constituant mon relevé de thèmes (Paillé et Mucchelli, 2012, p.241). Par le biais d'une démarche ascendante, je les ai manipulés par « fusion, subdivision, regroupement, opposition et hiérarchisation » (Paillé et Mucchelli, 2012, p.241-242). Des tableaux divisés en rubrique/sous rubrique/thème /extraits ont été bâtis. La teneur du propos et le degré de généralité sont ce qui distingue les thèmes (ensemble de mots

permettant de cerner le propos et sa teneur) de la rubrique (ensemble de mots généralement abstraits par rapport au contenu) (Paillé et Mucchelli, p.242-244).

La thématisation des données du corpus documentaire s'est effectuée en trois temps. Tout d'abord, il a été question d' identifier les différents types d'interventions et ce, à partir des informations reliées à la forme, au lieu, au type de participant, au type de danse et à la durée. Ensuite, pour chacun des types, une thématisation a été effectuée à partir des objectifs de ces interventions. Enfin, une dernière thématisation a cherché à faire ressortir les problématiques féministes ciblées par celles-ci. J'ai également créé un système de couleurs (pour problématiques féministes) et de lettres (pour types de pratique) annotés à même les fiches permettant d'organiser le matériel afin de voir si des types de pratiques pouvaient être associés à des problématiques féministes. Rien de très révélateur n'a pu être identifié sur ce plan.

En ce qui a trait aux données issues des entretiens semi-dirigés, l'analyse thématique de ceux-ci a reposé sur une lecture *verticale* de chacune des entrevues, puis sur une lecture *horizontale*. La lecture verticale a consisté à produire un tableau rubrique / sous-rubrique / thème / extraits pour chacune des entrevues. La lecture horizontale était transversale. Il a été question de produire des tableaux pour chacune des grandes rubriques induites par les entrevues. Ils regroupaient les propos de toutes les répondantes. Les onze tableaux permettant une lecture horizontale ont été 1) la motivation à participer et le contexte de participation, 2) la nature de l'intervention, 3) le moment marquant dans l'intervention, 4) l'appréciation de l'intervention, 5) la perception du corps en général, 6) la perception du corps au moment de danser, 7) perception des transformations du corps en lien avec l'intervention, 8) la perception du pouvoir individuel dans l'intervention, 9) la perception des changements individuels suite à l'intervention, 10) la perception du pouvoir collectif dans l'intervention et 11) la perception des changements sociaux et féministes causés par l'intervention.

3.7 Biais et limites de la recherche

Sur le plan théorique, je reconnais certaines limites dues à un recours restreint aux écrits d'auteurs dans le champs des études *queer*, ou encore des études gais et lesbiennes, des études transsexuelles et transgenres, bien qu'une partie importante des résultats de cette recherche concerne des problématiques touchant des individus s'identifiant comme tel et/ou appartenant à cette communauté. J'ai découvert ce champ théorique en cours de route et les limites de temps et d'espace propres au cadre de la réalisation du mémoire m'ont obligée à l'exclure. Conséquemment, je n'ai retenu qu'une partie de l'ouvrage de Judith Butler (2005; 2006), auteure influente à la fois en études féministes et dans les études *queer*, mais qui est loin d'aborder la richesse et la multitude des outils théoriques qui traversent ce champ. De plus, tout un pan de la littérature sur l'art et le politique aurait pu être approfondi et a dû être mis de côté pour des raisons similaires. Menant une recherche sur un sujet encore peu étudié, se trouvant aux confins de plusieurs disciplines (danse, travail social, études féministes), je ne peux prétendre à l'exhaustivité théorique.

Sur le plan méthodologique, le principal biais de ma recherche concerne ma définition de l'intervention féministe dansée. La collecte de données et mon analyse ont donc très certainement été délimitées et influencées par celle-ci. Ensuite, une limite de cette recherche a trait à la petite taille de l'échantillon. Mes résultats d'entretien semi-dirigés ne représentent pas l'ensemble des expériences possibles vécues par les individus participant aux interventions féministes dansées recensées, ni celles issues de pratiques qui n'auraient pas été recensées.

Une autre limite concerne les données recueillies pour établir le profil des répondantes. Cherchant à laisser le plus d'espace aux répondantes en ce qui a trait à leur identité et leur appartenance ethnoculturelle, mes questions étaient très ouvertes et m'ont amené à recueillir des informations très différentes, passant de la couleur de

la peau, aux origines familiales, jusqu'à la nationalité. N'ayant pas d'information systématique, je ne peux rien présenter à ce sujet dans mes résultats de recherche. Toutefois, il est important de souligner que les réponses des répondantes étaient très variées, ce qui démontre tout de même une certaine diversité de leur profil. Celles-ci se sont décrites comme étant : blanche, Québécoise, francophone, née au Mexique, née aux Philippines et Canadiennes aux origines jamaïcaine, écossaise, et européenne.

Enfin, une limite méthodologique concerne le fait qu'une des participantes interrogées n'ait pas directement participé à une intervention féministe dansée telle que je l'entends dans ma définition. En effet, celle-ci a tenté d'effectuer des changements dans son milieu de danse dans le but d'établir des pratiques féministes et *queers*. Pour plusieurs raisons, une pratique « officielle » n'a jamais pris forme. J'ai décidé de garder cette entrevue, car le témoignage de la répondante a été tout de même très pertinent et révélateur de certains questionnements centraux à ma recherche.

3.8 Considérations éthiques

Le principal avantage pour les répondantes de cette recherche a été de mettre à contribution leurs savoirs issus de pratiques et d'expériences dansées et de faire avancer les réflexions actuelles dans le domaine du travail social féministe. De plus, au niveau individuel, ces personnes ont pu apprécier partager librement leurs expériences et leurs opinions à propos de l'intervention, de la danse et du changement social féministe. En ce qui concerne les risques, il est possible que des questions posées dans le cadre de l'entretien individuel aient soulevé certaines émotions difficiles, en lien avec la violence vécue, par exemple. En ce sens, les personnes interrogées pouvaient être guidées vers des ressources appropriées.

Les noms des personnes interrogées ont été changés lors de la transcription du verbatim. Les informations permettant d'identifier des individus mentionnés dans les entretiens ont également été modifiées. Les données enregistrées et transcrites par verbatim ont été gardées sur mon ordinateur personnel (avec mot de passe) ainsi que sur un disque dur externe. J'étais la seule à y avoir accès, mis à part ma directrice qui a pu y avoir accès ponctuellement. Les données seront détruites au moment de la réception de l'avis d'acceptation officiel du mémoire. Un formulaire de consentement a été signé au début de chacune des entrevues.⁴⁶

⁴⁶ Le formulaire de consentement se trouve à la fin du mémoire. Voir appendice A.

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION THÉMATIQUE DES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE DOCUMENTAIRE ET DES ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS

Ce chapitre présente les principaux résultats issus de la recherche documentaire et des entretiens semi-dirigés. La première partie présente les résultats qui constituent le corpus documentaire d'interventions féministes dansées à l'étude. La seconde partie présente les points saillants des entretiens semi-dirigés avec dix participantes aux interventions féministes dansées.

4.1 Résultats du corpus documentaire

Le corpus compte quarante-cinq interventions féministes dansées produites au Québec entre les années 2000 et 2014⁴⁷. Celles-ci prennent la forme d'ateliers, de cours, de fêtes dansantes, d'actions directes, de performances dans des salles de spectacle et lors de rassemblements dans la rue. Les participant-e-s⁴⁸ sont principalement des femmes et des *queers*⁴⁹ dont le rapport à la danse est variable; illes sont des danseuses amateurs, expérimentées, spontanées ou encore des interprètes ou chorégraphes professionnelles.

⁴⁷ Une pratique antérieure à 2000 a été recensée. Il s'agit du Festival Edgy Women qui a été mis sur pied en 1994 et qui est toujours actif.

⁴⁸ Je répète que les termes « participant-e-s » ou « illes » (contraction de « ils » et « elles ») font référence à une grammaire non binaire issue d'une linguistique *queer* et non sexiste (Coutant et al., 2015). J'utilise ces termes afin de reconnaître la participation de personnes *genderqueer*, trans*, non binaires et des hommes cisgenres à certaines interventions féministes dansées et surtout, à respecter l'utilisation de termes non binaires que certain-e-s utilisent pour se définir. Notons toutefois que le genre féminin (ex. « participante », « danseuses ») sera tout de même utilisé puisque ce sont des femmes cisgenres qui ont été interrogées et qu'elles sont grandement majoritaires à avoir participé aux interventions féministes dansées recensées.

⁴⁹ L'identité *queer* est polysémique et politique (voir la note de bas de page 21, à la page 22, sur le mouvement *queer* et la pensée *queer*). Bien que sa signification varie d'individu en individu, elle affirme, de manière générale, une identité de genre ou une orientation sexuelle qui remet en question la binarité homme/femme et hétérosexuelle/homosexuelle. Toutefois, elle peut aussi faire référence à une orientation sexuelle gaie, lesbienne, bisexuelle, pansexuelle (attirance envers tous les genres incluant les hommes, les femmes et les personnes non binaires).

Aux fins de présentation, le corpus est divisé en quatre grands types d'interventions féministes dansées, soit les interventions 1) « institutionnelles », 2) « affinitaires », 3) « de la rue », et 4) « professionnelles ». Notons toutefois que ce découpage n'est pas hermétique et que certaines interventions peuvent se retrouver dans plusieurs types. Pour chacun, j'aborderai les lieux où s'exercent les interventions, les types de danse⁵⁰ qu'elles privilégient, le profil des participant-e-s, puis quelques objectifs féministes de l'intervention. La présentation demeure fidèle aux mots utilisés dans les documents recensés et à ceux utilisés par les informatrices-clés. Je donnerai pour chacun des types quelques exemples afin de mieux illustrer le propos avancé et la diversité des interventions existantes. Par ailleurs, des tableaux présentant l'ensemble des interventions féministes dansées recensées, en ordre alphabétique, accompagnent chaque type.

4.1.1 Les interventions féministes dansées « institutionnelles »

Les interventions féministes dansées « institutionnelles » représentent le premier type d'intervention de mon corpus. Celles-ci sont établies et soutenues par des structures institutionnelles reconnues par les services sociaux québécois qui facilitent la mise sur pied et le déroulement des activités. Les interventions « institutionnelles » s'actualisent dans des lieux très variés tels que des prisons pour femmes, des écoles secondaires, des centres de femmes, des organismes intervenant auprès de personnes vivant avec des troubles de comportement alimentaire (TCA), des organismes familles, des maisons d'hébergement pour femmes ayant vécu de la violence conjugale ou en difficulté. Le principal type de danse employé dans ces interventions est la danse contemporaine. Le mouvement créatif, l'éducation somatique, le hip-hop, le gumboot et le baladi ont également été utilisés. Certaines interventions perdurent

⁵⁰ Je rappelle qu'un lexique des types de danse se trouve à la fin du mémoire. Voir Lexique.

grâce à un financement soutenu alors que d'autres sont plus éphémères étant, au contraire, financées sporadiquement ou effectuées sur une base bénévole. Enfin, les interventions « institutionnelles » s'appuient généralement sur des principes d'accessibilité et d'inclusion de toutes les femmes. Les individus participants à ces projets sont des femmes aux profils très variés : femmes âgées, jeunes femmes, femmes immigrantes, femmes vivant des troubles de comportement alimentaires, de la violence conjugale, l'incarcération, la criminalisation et l'itinérance. Seules deux interventions recensées ciblent également des hommes ou des jeunes *queers*.

Tableau 4.1.1 : Les interventions féministes dansées « institutionnelles »

Nom	Participant.es	Institution	Description	Type de danse	Années
Alors on crée?	Femmes d'ici et d'ailleurs	Organismes du quartier centre-sud à Montréal et Centre chorégraphique Circuit-Est	Ateliers de création de duos de danse. Spectacle durant la semaine de la danse au Québec 2014	Danse contemporaine	2014
Baladi pour contrer les troubles de comportement alimentaire	Femmes vivant avec des troubles de comportement alimentaire	Association québécoise d'aide aux personnes souffrant d'anorexie nerveuse et de boulimie.	Stage-essai de maîtrise en travail social à l'Université du Québec à Montréal	Baladi	2013
Convoquer des personnes souffrant de troubles de comportement alimentaire à l'expérience du corps senti	Femmes vivant avec des troubles de comportement alimentaire	Association québécoise d'aide aux personnes souffrant d'anorexie nerveuse et de boulimie	Recherche-action	Éducation somatique, méthode Feldenkrais	2009
Corps parlants	Femmes de diverses origines	Centre des femmes de Montréal	Ateliers Création d'une vidéo	Mouvements créatifs	2005 et 2007

Création collective à La Marie Debout	Femmes (comprenant des femmes âgées et ayant certaines limitations)	Centre des femmes d'Hochelaga-Maisonneuve, La Marie Debout	Ateliers Spectacle au centre de la culture	Gumboats	2013
Danse à Passages	Jeunes femmes en difficulté	Organisme communautaire Passages	Ateliers	Danse contemporaine et genres divers	À partir de 2012
Danse en prison	Femmes incarcérées	Prisons de Joliette et Tanguay	Ateliers Création d'une vidéo Spectacles en prison	Danse contemporaine	2005 et 2006
Danse contre la violence	Femmes victimes de violence conjugale et intrafamiliale	Maisons d'hébergement (La Dauphinelle et Assistance aux femmes)	Ateliers	Mouvement créatif	À partir de 2009
« EXT-INT »	Femmes ex-incarcérées et des artistes du projet <i>Agir par l'Imaginaire</i>	Engrenage noir et la société Elizabeth Fry	Création multidisciplinaire	Danse contemporaine (+ arts visuels, et théâtre)	2009-2010
Faggity Ass Friday	Jeunes <i>queers</i>	Organisme <i>Heads and Hands</i>	Fête dansante de financement pour le projet d'éducation sexuelle <i>Sens</i>	libre	À partir de 2007
Les défis de sentir son corps	Femmes vivant avec des troubles de comportement alimentaire	L'organisme Entre-Deux	Recherche –action	Éducation somatique, méthode Feldenkrais	2010-2011
Mémoire-création en danse avec des femmes sud-asiatiques	Femmes sud-asiatiques ayant vécu de la violence conjugale	Maison d'hébergement	Travail d'exploration et de création dans le cadre d'une maîtrise en danse à l'Université du Québec à Montréal	Danse contemporaine et mouvement créatif	2006
Prima Danse, sensibilisation à l'hypersexualisation	Jeunes	Écoles secondaires	Ateliers sur le thème de l'hypersexualisation.	divers (incluant le <i>street dance</i>)	X
Prima Danse, sensibilisation à la violence	Jeunes	Écoles secondaires	Ateliers sur le thème de la violence conjugale	divers (incluant le <i>street dance</i>)	X
Rythmes et mouvements Notre-Dame-de-Grâce	Familles, mais principalement femmes et enfants	Organismes pour familles marginalisées et à risque dans NDG	Ateliers	Mouvement créatif	À partir de 2008

Les interventions féministes dansées « *institutionnelles* » ont pour objectif le développement chez les participant-e-s 1) d'un rapport « positif » au corps, ainsi que 2) le déploiement de la créativité.

4.1.1.1 Développer un rapport au corps différent et positif

La quasi-totalité des interventions « institutionnelles » cible le bien-être des participant-e-s et mise sur des activités favorisant la communication, l'acceptation et la conscience du corps. À titre d'exemple, le projet *Corps parlant* a travaillé à partir des expériences des participantes ayant vécu une expérience d'immigration dans leur vie. Par le biais du mouvement créatif, celles-ci ont été amenées à revisiter, exprimer et partager ces vécus en considérant leur corps comme étant des « réceptacles de mémoire » (Engrenage Noir, 2011, p.187).

D'autres interventions visent des changements quant à la perception que des femmes ont de leur propre corps. En conformité avec cet objectif, la fondation *Danse contre la violence* offre des ateliers hebdomadaires de mouvement créatif à des femmes ayant vécu de la violence conjugale et familiale. Ces ateliers veulent créer un espace dans lequel les femmes peuvent redéfinir leur corps « comme étant un lieu sûr et rassurant »⁵¹. De plus, *Danse contre la violence* considère qu'une prise de décision corporelle peut avoir des retombées directes sur les capacités de ces femmes à prendre des décisions pour elles-mêmes, de manière générale dans leur vie (Danse contre la violence, 2012).

⁵¹ Danse contre la violence. (2012). *Ateliers*. Récupéré le 6 février 2014 de <http://www.dansecontrelaviolence.org/>

4.1.1.2 Déploiement de la créativité

Ensuite, la création artistique est considérée comme un outil qui offre la possibilité aux participant-e-s de réfléchir, de se sensibiliser, d'établir des liens sociaux et d'envisager des alternatives. De plus, la créativité ouvre la porte à de nouvelles façons de concevoir le passage à l'action. Par exemple, l'organisme d'intervention sociale par la danse *PRIMA DANSE*, offre des ateliers sensibilisant les jeunes des écoles secondaires québécoises à l'hypersexualisation et à la violence conjugale en stimulant leur créativité. Dans ces ateliers, les intervenantes et danseuses amènent les jeunes à poser un regard critique sur les mouvements de danse hypersexualisés exposés dans certains vidéoclips diffusés par les médias de masse. Après avoir analysé ces vidéoclips, les jeunes sont invités à créer leurs propres mouvements qui ne sont pas teintés de stéréotypes sexuels. Les jeunes concluent les ateliers par la création d'un vidéoclip⁵².

4.1.2 Les interventions féministes dansées « affinitaires »

Le second type d'intervention recensé inclut les interventions dansées par des troupes, collectifs et communautés qui se rassemblent sur la base d'une affinité partagée. Cette affinité est souvent liée à l'identité, aux types de danse et aux objectifs féministes de l'intervention. Les interventions affinitaires se produisent dans des studios de danse, dans des salles de spectacle alternatives, dans la rue, ou encore lors d'événements à caractère social ou politique. Les types de danse pratiqués par ces groupes sont variés : burlesque, *gumboots*, tango *queer*, hiphop *krump*, performances Drag Kings, danses inspirées par les *street dances*. Ces groupes, collectifs ou communautés offrent des cours, des ateliers et des spectacles. Les participant-e-s à ces interventions

⁵² PRIMA DANSE. (2012). *Sensibilisation à l'hypersexualisation*. Récupéré le 16 mars 2013 de <http://evenementsprimadanse.com/ateliers/sensibilisation-a-lhypersexualisation/>

sont principalement des femmes, mais plusieurs groupes rejoignent et incluent des personnes *queers*.

Table 4.1.2 : Les interventions féministes dansées « affinitaires »

Nom	Description	Type de danse	Affinités	Années
<i>Buck Swans</i>	Collectif de danseuses	Hiphop <i>Krump</i>	Femmes dansant le hiphop krump.	X
<i>Dead Dolls Dancers</i>	Troupe promouvant l'acceptation de tous les corps féminins et organisant des cabarets et performances.	Burlesque	Femmes aux corps de formes différentes.	2000-2011
<i>Dukes of Drag</i>	Troupe organisant des cabarets, performances et ateliers.	Drags Kings	Personnes « de toutes les identités de genre » pratiquant les performances Drag King.	2007-2012
Les Bottes Gauches	Collectif féministe organisant des ateliers et donnant des performances.	<i>Gumboots</i>	Femmes, féministes	À partir de 2008
Les Sublimes Rondeurs	Troupe organisant des cabarets et performances.	Burlesque	Femmes rondes	À partir de 2010
<i>Queer dance classes</i>	Cours accessibles et offerts à la communauté <i>queer</i> à Montréal.	Danse inspirée par le <i>street dance</i>	<i>Queers</i> ou personnes « <i>queer friendly</i> »	À partir de 2013
<i>Queer tango Montréal</i>	Communauté à Montréal. organisant des cours, ateliers, un festival.	Tango <i>queer</i>	Personnes <i>queers</i> , féministes ou toute personne voulant expérimenter les deux rôles dans le tango.	À partir de 2011
<i>The Bromantics</i>	Troupe organisant des cabarets, performances et ateliers.	Drags Kings	Personnes pratiquant le Drag King	À partir de 2012

Les interventions féministes dansées « affinitaires »⁵³ ont pour objectif de favoriser 1) la visibilité, 2) la reconnaissance et 3) la création d'espaces d'accueil et de solidarité pour diverses communautés de femmes, féministes, et de *queer*.

4.1.2.1 Visibilité

En premier lieu, plusieurs de ces groupes se forment afin de rendre visibles les femmes dans l'espace public. Par exemple, pour le groupe *Buck Swan*, un collectif de danseuses hip-hop krump, il est question de combattre l'invisibilité des femmes et la domination masculine au sein de leur communauté de danse. Dans une vidéo promotionnelle du groupe, elles affirment porter la mission de représenter « les femmes et leurs forces, leur pouvoir et précision dans ce style de danse agressif et masculin. »⁵⁴ Elles désirent inspirer et montrer au public que les femmes peuvent également danser le *krump* car elles ont une énergie puissante à l'intérieur d'elles-mêmes.

4.1.2.2 Reconnaissance

En second lieu, ces groupes visent la reconnaissance des personnes dans toute leur diversité. Par exemple, les Sublimes Rondeurs est un collectif de burlesque, uniquement composé de femmes rondes, qui a pour mission « d'aider la femme ronde à l'acceptation de ses rondeurs et à faire une place aux différents formats corporels

⁵³ Selon le collectif anarchiste CrimethInc (2005, p.28) le groupe affinitaire fait référence à un groupe ayant une structure flexible et changeante qui inclut un ensemble d'individus intéressés et de confiance qui se réunit dans afin d'atteindre certains objectifs. Dans le cas des interventions féministes dansées, le groupe affinitaire n'est pas nécessairement d'allégeance anarchiste, mais le terme « affinitaire » permet de rendre compte des particularités de ces groupes sur les plans de 1) la structure, 2) du fait de partager un intérêt commun et 3) de poursuivre certains objectifs communs.

⁵⁴BuckSwans. (2012). *BuckSwans Dance reel*. Récupéré le 11 février 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=Gu3p-GmsIWk>

dans les arts de la scène. »⁵⁵ Les Sublimes Rondeurs organisent des cabarets dans lesquels elles célèbrent une féminité alternative en ayant recours à la nudité et l'humour. Dans une perspective similaire, la troupe *The Dukes of Drag* a célébré « la diversité de genre, de sexualité et de poids »⁵⁶ au travers de la performance Drag king à Montréal pendant plus de cinq ans. Les performances des Dukes of Drag ont ainsi visé « la reconnaissance de la diversité humaine, l'accès à la dignité pour toutes personnes » et la dénonciation des diverses formes d'oppression (Dukes of Drag, 2012).

4.1.2.3 Espaces d'accueil et de solidarité

Les interventions « affinitaires » visent la création d'espaces d'accueil, de soutien, de partage et d'entraide pour les individus qui y participent ainsi que, plus largement, pour la communauté à laquelle elles/ils appartiennent.

En ce sens, cet extrait du Manifeste des *Dukes of Drag* publie les affirmations suivantes au nom d'un « Nous » inclusif :

Nous nous engageons à éviter les performances qui contribuent à l'oppression, l'invisibilité et la marginalisation;
 Nous nous engageons à maintenir une ambiance accueillante et de soutenir les artistes de scène désirant utiliser leur créativité pour promouvoir des enjeux de justice sociale et des messages anti-oppression.
 Nous nous engageons à éviter les associations avec des groupes qui sont oppressifs;
 Nous nous engageons à maintenir notre tradition de fournir des spectacles gratuits ou au prix coûtant pour des levées de fonds bénéficiant des groupes qui œuvrent dans les domaines ci-haut;

⁵⁵ Les Sublimes Rondeurs. [s.d.] À propos [Page facebook]. Récupéré le 6 février 2013 de <https://www.facebook.com/SublimesRondeursCDB>

⁵⁶ Dukes of Drag. (2012). Le manifeste des Dukes of Drag. [Blogue]. Récupéré le 6 février 2014 de <http://dukesofdrag.ca/live/2012/01/le-manifeste-des-dukes-of-drag/>

Nous nous engageons à chercher des moyens de rendre notre troupe plus accueillante pour une plus grande diversité d'artistes de scène. (Dukes of Drag, 2012)

Pour les Dukes of Drag, leurs pratiques représentent une forme d'engagement politique contre les oppressions qui se manifeste notamment par l'adoption des mesures d'accessibilité, de soutien et de diversité dans le fonctionnement d'un groupe.

4.1.3 Les interventions féministes dansées « de la rue »

La troisième catégorie d'intervention regroupe des performances de rue qui sont organisées dans le cadre d'une campagne ou d'une mobilisation politique et/ou féministe. Les interventions féministes dansées « de la rue » reposent sur des types de danses précis tels que le gumboot et la *round dance* ou encore sur des genres libres. Leur caractéristique est d'être accessibles pour quiconque voulant s'y joindre de manière spontanée ou avec très peu de préparation. Les participant-e-s sont à la fois des membres organisateurs et les membres des publics qui s'y joignent dans la rue. Ces individus sont généralement sympathisants ou directement touchés par la cause ciblée. Les principaux objectifs poursuivis sont 1) la mobilisation, la sensibilisation et la revendication ainsi qu'une 2) quête de plaisir et de bien-être.

Table 4.1.3 : Les interventions féministes dansées « de la rue »

Nom	Description	Type de danse	Années
Actions P!NK BLOC	Groupe d'action directe festive et dansante dans une perspective <i>queer</i> . Mobilisations étudiantes et autres.	libre	À partir de 2012
Danse party anticapitaliste	Action directe dansée à la Place Émilie Gamelin la veille de la fête des travailleuses et travailleurs.	libre	À partir de 2013
Manif illimitée : Gumboots	Manifestation féministe de <i>gumboots</i> dans le cadre de la journée « Manifs illimitées » durant la grève étudiante 2012	Gumboots	2012

<i>One Billion Rising</i>	Campagne internationale contre la violence faite aux femmes de l'organisme V-DAY.	Indéterminé Influencé par le <i>street dance</i> .	À partir de 2013
<i>One Billion Rising PINAY</i>	Chorégraphie de PINAY, organisme pour femmes des Philippines, dans le cadre de la Campagne V-Day/ One Billion Rising (présentée le 8 mars 2013)	Indéterminé. Influencée par les <i>street dances</i>	À partir de 2013
<i>Round danse Idle no More</i>	Danse traditionnelle autochtone dansée lors des manifestations d' <i>Idle no More</i> qui a mis les réalités des femmes autochtones en avant plan dans leur mobilisation.	Round Dance	À partir de 2013

4.1.3.1 Mobilisation, sensibilisation et revendication

Les interventions féministes de la rue visent en premier lieu la sensibilisation et la mobilisation de la population autour de revendications spécifiques. Par exemple, *One Billion Rising* est une campagne internationale⁵⁷ faisant la promotion d'un flash-mob chorégraphié afin de lutter contre les violences faites aux femmes et aux filles dans le monde. À Montréal, l'intervention *One Billion Rising* a été une occasion pour l'organisation des femmes philippines du Québec (PINAY) de dénoncer les politiques canadiennes d'immigration qui sont à la source des violences sociales, physiques, sexuelles et économiques faites aux travailleuses domestiques philippines.

Autre exemple, la *Round Dance*, a été utilisée sous sa forme « *flash-mob* » comme moyen de mobilisation et de sensibilisation aux enjeux touchant particulièrement les peuples autochtones comme l'exploitation des ressources naturelles sur des terres non cédées dans le cadre de la mobilisation *Idle no More*⁵⁸ du Québec. Au sein de ce

⁵⁷ La campagne a été organisée à l'occasion du 15e anniversaire de l'organisme américain V-Day. One billion rising Montréal (2014). À propos de One Billion Rising Montréal [page facebook]. Récupéré le 6 février 2014 de <https://www.facebook.com/Vday.OneBillionRising.Montreal/info>

⁵⁸ *Idle no More* ou *Inertie, plus jamais*, est une mobilisation autochtone au travers du Canada qui s'est amorcée à l'hiver 2013 suite au jeûne de la mairesse Teresa Spence de la communauté Atawapiskat. Cette communauté du nord de l'Ontario qui, tout comme plusieurs autres au Canada, fait face à de nombreux problèmes sociaux en ce qui a trait à l'accès au logement, à l'éducation, à la pauvreté, à la

mouvement, les femmes autochtones ont été très actives et ont mis en valeur des problématiques spécifiques les rejoignant telles que la disparition et les meurtres de femmes autochtones⁵⁹.

4.1.3.2 Recherche de plaisir et de bien-être

Les interventions féministes dansées « de la rue » cherchent en second lieu à créer un espace public de célébration et de plaisir pour les participant-e-s et ce, malgré les difficultés et les douleurs associées aux problématiques soulevées par chacune des interventions. La *danse party anticapitaliste pré-1^{er} mai 2013*, un évènement qui a été organisé afin de souligner la journée internationale des travailleurs et travailleuses et de dénoncer le règlement P-6⁶⁰, exemplifie bien cet objectif. Dans un contexte de forte répression policière, un « danse party » est un réel interstice de bien-être procuré par le laisser-aller, la complicité et le plaisir de danser⁶¹.

4.1.4 Les interventions féministes dansées « professionnelles »

Le dernier type, les interventions féministes dansées « professionnelles », regroupe des spectacles, des chorégraphies, des pièces, des prestations ou des performances dans l'espace public s'actualisant au travers du réseau professionnel de la danse. Ces interventions prennent forme dans des studios de danse, des salles de spectacle et parfois dans l'espace public. Elles sont pour la plupart soutenues par des réseaux de diffusion de la danse tels que Tangente, Studio 303 et des festivals de danse et performance (FTA, Festival EdgyWomen). Les principaux types de danse sont la

consommation et à la pauvreté. Afin d'améliorer les conditions de vie des peuples autochtones au Canada, Idle no More a eu recours à plusieurs moyens d'action directe.

⁵⁹Radio-Canada (2013). *Entrevue donnée à la radio par Mélissa Mollen Dupuy sur les luttes des femmes autochtones*. Récupéré le 11 février 2014 de http://ici.radio-canada.ca/emissions/les_chemin_de_travers/2012-2013/chronique.asp?idChronique=280515

⁶⁰ P-6 est un règlement municipal de ville de Montréal qui a été amendé à la suite des mobilisations étudiantes au courant du printemps 2012 dans l'objectif de limiter le droit de manifester.

⁶¹Information tirée d'un témoignage anonyme sur une page publique Facebook.

danse contemporaine, la danse-théâtre ou la danse performative. Les personnes impliquées dans les interventions dansées professionnelles sont, pour la plupart, des femmes chorégraphes et interprètes ayant des formations dans des écoles de danse contemporaines reconnues à Montréal, bien que quelques interventions sollicitent également l'expérience particulière de femmes « non-danseuses ».⁶²

Table 4.1.4 : Les interventions féministes dansées « professionnelles »

Nom	Chorégraphe/ Compagnie/ Troupe/studio	Description	Année
<i>All the Ladies</i>	Sasha Kleinplatz	Chorégraphie abordant les stéréotypes de genre, les fantaisies de femmes et les dynamiques de pouvoir entre femmes.	2011
Compagnie Mandala Situ	Collectif féminin d'interprètes en danse contemporaine créant des	Chorégraphies abordant des thèmes reliés au <i>Féminin</i> .	À partir de 2006
Elles	Louise Bédard danse	Chorégraphie inspirée d'œuvres de créatrices femmes et plus particulièrement de la photographe Tina Modotti.	2002
Elle XXX	Bye Bye Princesse	Performance multidisciplinaire qui recherche et crée dans une perspective féministe.	2014
Festival EdgyWomen	Studio	Festival incluant un colloque regroupant artistes, activistes et intellectuelles se penchant sur les arts vivants dans une perspective féministe et ainsi que plusieurs soirées présentant des performances féministes.	À partir de 1994
Filer	Entr'Ames	Création chorégraphique abordant des enjeux de différences culturelles, des	À partir de 2013

⁶²En ce sens, *Qu'êtes-vous devenues?* est une chorégraphie créée par la compagnie de danse *Axile* de Sherbrooke qui a permis, dans son processus créatif, la collaboration entre des femmes ayant vécu de la violence conjugale et des danseuses professionnelles. Après plusieurs mois de rencontres, d'échanges et de témoignages, la chorégraphe Liliane St-Arnaud a mis sur pied une chorégraphie plongeant les spectateurs dans l'univers de quatre femmes victimes de violence conjugale ayant participé au processus créatif. Compagnie de danse Axile. [s.d.] *Qu'êtes-vous devenues*. Récupéré le 21 février 2014 de http://www.axile.ca/quetes_vous.html

		préjugés sur autrui et la féminité dans une perspective non sexiste. Les danseuses sont des femmes ayant vécu l'immigration.	
Les fées ont faim	Axile	Création d'une chorégraphie et d'un spectacle en collaboration avec des individus ayant vécu des troubles alimentaires.	À partir de 2014
Liaisons dangereuses	DEC en danse CÉGEP St-Laurent	Projet intégrateur final, Création collective d'étudiantes en fin de DEC portant notamment sur les pressions sociales vécues par les jeunes femmes.	2008
Mange-Moi	Andéanne Leclerc	Chorégraphie abordant la sexualité, la fragilité et la féminité du corps d'une femme contorsionniste.	2014
Miss	Jade Marquis	Chorégraphie questionnant l' <i>empowerment</i> passant par la sexualisation des corps féminins.	2014
<i>Native Girl Syndrome</i>	Lara Kramer	Chorégraphie abordant l'itinérance des femmes autochtones en contexte urbain en s'inspirant de l'expérience de sa grand-mère.	2013
Où est Blanche-Neige?	Manon fait de la danse	Parcours chorégraphique abordant les figures féminines et l'identité avec humour et provocation.	2012
Qu'êtes-vous devenues?	Axile	Création d'une chorégraphie en collaboration avec des femmes ayant vécu de la violence conjugale.	2002
<i>Yellow Towel</i>	Dana Michel	Chorégraphie abordant des enjeux reliés à l'histoire de la communauté noire et aux stéréotypes.	2013
You said Women?	Lucie Carmen Grégoire	Chorégraphie sur l'hypersexualisation et les stéréotypes sexuels vécus ainsi que sur les processus de réappropriation et d'enracinement.	2007

Les objectifs des interventions professionnelles sont doubles : 1) se questionner, explorer et 2) prendre la parole.

4.1.4.1 Exploration et questionnements

La grande majorité des interventions professionnelles recensées poursuivent des objectifs d'exploration et de questionnement en regard de problématiques sociales, politiques et féministes. Plusieurs chorégraphes s'inspirent de leurs expériences

personnelles. La pièce *Native Girl Syndrome* ainsi que la démarche générale de Lara Kramer en sont des exemples éloquents. Lara Kramer est une chorégraphe et performeuse autochtone qui puise son inspiration au cœur de ses origines pour créer ses pièces :

Je travaille avec ce que j'ai dans le ventre, avec le sentiment de vide qui s'y trouve. Je comble ce qui est vide. Je le comble avec des sons; sons poétiques du mouvement, de la respiration, de la transpiration et de la chaleur. C'est à travers mon parcours artistique que j'ai renoué avec mes origines autochtones. La tradition orale est au cœur de mon processus créatif dans lequel j'explore les façons dont les formes traditionnelles résonnent dans mon corps et se transmutent symboliquement dans les chorégraphies. Mon travail physique consiste à libérer mon corps de ses tensions, à le dépouiller de ses différentes couches, et à dévoiler mon histoire personnelle.⁶³

Alimentée par l'expérience vécue par sa grand-mère lorsqu'elle déménagea « d'une communauté autochtone isolée à un environnement urbain et inconnu », Lara Kramer a créé une performance portant sur l'itinérance des femmes autochtones en ville. Dans cette pièce, elle explore les thèmes de « la désorientation culturelle, de l'assimilation et du comportement autodestructeur que subissent les femmes autochtones » (Lara Kramer, 2014)

4.1.4.2 Prendre la parole

De plus, pour certaines artistes, les objectifs sont non seulement d'explorer ou de questionner, mais également de prendre la parole publiquement afin de critiquer ou remettre en question certains phénomènes, stéréotypes ou préjugés. En ce sens, Jade Marquis a créé la pièce *Miss* afin de déconstruire les représentations d'*empowerment* féminin passant par la sexualisation et le potentiel séducteur des corps féminins dans

⁶³Lara Kramer. (2014). *Native Girl Syndrome*. Récupéré le 17 février 2014 de <http://www.larakramer.ca/>

les médias de masse⁶⁴. Dans une autre perspective, Dana Michel a créé la pièce *YellowTowel* dans l'objectif de mettre en lumière son expérience en tant que femme noire ainsi que les stéréotypes entourant sa culture. Dans la programmation du festival FTA 2013, on découvre les intentions et inspirations de la chorégraphe :

En tant qu'enfant, Dana Michel portait une serviette jaune sur sa tête afin qu'elle ressemble aux jeunes filles blondes à son école. En tant qu'adulte, elle revisite le monde imaginaire de son autre soi dans une performance ritualisée sans réserve et censure. Avec un mélange de gravité et de bouffonnerie, elle plonge dans les stéréotypes de la culture noire, les tournants sans dessus dessous afin de voir ce qu'il s'y trouve.⁶⁵

Dans un article décrivant sa démarche artistique, Dana Michel affirme avoir amorcé une réflexion par rapport à l'importance de la question des cheveux et de la coiffure pour les femmes de couleur : « Pourquoi les femmes de couleur portent-elles autant de perruques, de postiches? Qui dictent ces modes et qui encaissent ces profits? »⁶⁶ Cette réflexion l'aurait amenée à prendre conscience de sa condition de femme noire. Dans un autre article sur sa démarche artistique, Dana Michel affirme vouloir éduquer son public et s'éduquer elle-même.⁶⁷

4.2 Résultats d'entretiens

La deuxième partie du chapitre présente les principaux résultats obtenus par le biais d'entretiens semi-dirigés menés avec dix participantes à des interventions féministes dansées. Celles-ci ont participé à huit interventions parmi les quarante-cinq présentées dans la section précédente du chapitre.

⁶⁴ Tangente. (2014). *Miss de Jade Marquis*. Récupéré le 4 février 2014 de http://www.tangente.qc.ca/index.php?option=com_content&view=article&id=109&lang=en

⁶⁵ Le monument national. (2014). *Yellow Towel de Dana Michel*. Récupéré le 23 février 2014 de <https://www.monumentnational.com/en/calendar/details/yellow-towel/>

⁶⁶ Nathalie de Han. (2013). La serviette initiatique. *DF Danse*, (13)21, Récupéré le 23 février 2014 de <http://www.dfdanse.com/article1612.html>

⁶⁷ Found. (2014). Dana Michel. Récupéré le 23 février 2014 de <http://foundseries.wordpress.com/artistesartists/dana-michel/>

Pour ce faire, je trace tout d'abord un portrait des personnes interrogées ainsi que des interventions féministes dansées auxquelles elles ont participé. J'aborde également certaines des raisons qui les ont amenées à s'y engager. J'expose ensuite les points de vue généraux qu'elles ont à l'égard de leur rapport au corps. Je poursuis en présentant leurs opinions sur les pouvoirs individuels dans le cadre spécifique de ces interventions féministes dansées. J'enchaîne en mettant en lumière leurs propos sur les changements individuels occasionnés par ces interventions féministes dansées. Leurs perspectives sur les pouvoirs collectifs émergeant de ces pratiques sont par la suite abordées. Enfin, je présente les points de vue des répondantes à propos des changements sociaux (féministes) enclenchés par les interventions féministes dansées.

4.2.1 Profils des répondantes

Les personnes rencontrées dans le cadre de cette recherche s'identifient en tant que femmes. Une personne s'identifie également en tant qu'homme lorsqu'elle est en contexte de performance⁶⁸. Ces femmes ont des profils très diversifiés en ce qui a trait à leur appartenance ethnoculturelle⁶⁹, leur âge ainsi que leur occupation. Celles-ci ont entre 22 et 58 ans⁷⁰. Une femme est sans emploi alors que les autres occupent des emplois dans les domaines de l'administration, de l'intervention, de la restauration, de la santé, du service à la clientèle et du droit. Deux d'entre elles travaillent à temps plein dans le secteur de la danse alors qu'une gagne sa vie partiellement grâce aux revenus de ses performances.

⁶⁸ Comme cette personne s'identifie en tant que femme au moment de notre entretien ainsi que dans sa vie en générale, j'aurai recours au qualificatif « femmes » lorsque je parlerai des individus qui ont été interrogé dans le cadre de cette recherche.

⁶⁹ Voir la section Biais et limites de la recherche du Chapitre III pour comprendre l'absence d'information sur l'appartenance ethnoculturelle dans le tableau 4.2.1 : Profil des répondantes.

⁷⁰ Une des femmes interrogées a refusé de répondre à la question.

Alors qu'une seule femme affirme n'avoir aucune expérience en danse antérieure à sa participation à l'intervention féministe dansée, la plupart de celles-ci m'informent avoir déjà eu une expérience, soit amateur, semi-professionnelle ou professionnelle.

Tableau 4.2.1 : Profil des répondantes

Répondante	Âge	Secteur d'emploi	Expérience antérieure en danse	Durée de la participation au projet
Iris	40	Administration	Oui, amateur	4 ans
Veronika	X	Danse	Oui, professionnelle	11 ans
Sacha	22	Restauration et arts de la scène	Oui, amateur	3 ans
Eva	31	Industriel (usine)	Oui, amateur	5 mois
Yanne	58	Retraitée du service à la clientèle	Oui, amateur	3 mois
Coralie	51	Sans emploi	Oui, amateur	3 mois
Rose	42	Santé	Aucune	1 ans
Marie-Soleil	23	Danse	Oui, professionnelle	1 an
Alex	28	Organisation parapublique	Oui, semi-professionnelle	4 ans
Emmanuelle	25	Intervention sociale	Oui, semi-professionnelle	5 mois

4.2.2 Portrait des interventions féministes dansées

Les femmes interrogées dans cette recherche ont participé à diverses interventions féministes dansées recensées dans mon corpus documentaire et elles se répartissent dans les quatre types discutés dans le chapitre précédent. Leur participation s'échelonne sur une période variant entre trois mois et huit ans. Je présente ici un large portrait de ces interventions féministes dansées en spécifiant le type auquel elles se rattachent. Les noms des interventions féministes dansées ne sont toutefois pas révélés par considération éthique pour les participantes.

Trois répondantes ont pris part à des interventions de type « institutionnel ». Elles y ont participé pendant trois et cinq mois. Deux d'entre elles ont participé à une intervention féministe dansée utilisant le *gumboots*. Cette intervention a inclu des ateliers et un spectacle dans l'espace public. La troisième a participé à une intervention féministe dansée consistant en des ateliers de mouvements créatifs pour femmes ayant subi de la violence conjugale.

Trois répondantes ont été ou sont actuellement des membres d'interventions féministes dansées de type « affinitaire ». Leur participation s'étale sur une durée de trois, quatre et onze ans. Ces répondantes se sont investies dans des troupes de burlesque et de Drag King. Elles ont offert des performances dans différents contextes, notamment lors d'événements pour les communautés *queers*. Ces interventions féministes dansées, ont en commun de mettre en valeur la diversité des corps sur les plans du genre et de leur forme.

Trois répondantes ont également participé à des interventions féministes dansées de type « professionnel ». Une d'entre elle a participé en tant qu'interprète dans une compagnie professionnelle de danse contemporaine. Cette intervention féministe dansée est une chorégraphie qui a circulé pendant plus d'un an au Québec et aborde

des thèmes associés à la féminité. Une seconde a participé à une intervention féministe dansée créée dans le cadre de sa formation professionnelle en danse contemporaine. La création s'est étalée sur une période de 5 mois de manière intensive et fut inspirée des expériences et des critiques des étudiantes qui dénoncent les pressions sociales que peuvent vivre les femmes. La troisième répondante danse depuis quatre ans dans un studio de danse Swing qui forme et entraîne des danseuses et des danseurs professionnels, semi-professionnels et amateurs. Cette répondante a mené des interventions féministes dansées ponctuelles au travers de son parcours, cherchant à instaurer des pratiques *queers* et féministes au sein de son milieu de danse swing. Enfin, une répondante a participé à une intervention féministe dansée « de la rue ». Cette intervention a été performée pendant plus d'un an dans l'objectif de dénoncer les violences faites aux travailleuses migrantes.

Tableau 4.2.2 : Profil des interventions féministes dansées

Type de l'intervention	Type/style de danse	Forme	Nombre de répondantes
Institutionnelle	Gumboats	Ateliers et spectacle	2
	Mouvement créatif	Ateliers	1
Affinitaire	Performances Burlesque (2 répondantes) et Drag King (1 répondante)	Troupes (3 différentes)	3
Professionnelle	Danse contemporaine	Compagnie	1
	Danse contemporaine	Création dans le contexte d'une formation	1

		professionnelle	
	Danse Swing	Cours de danse et troupe	1
De la rue	Chorégraphie inspirée par le style <i>street dances</i>	Ateliers et Flash mob	1

4.2.3 Motivations à participer aux interventions féministes dansées

Différentes raisons ont poussé les femmes interrogées à prendre part aux interventions féministes dansées. Trois motifs occupent une place prédominante dans l'expérience de celles-ci soit le désir 1) de se trouver une activité physique et sociale 2) d'effectuer des changements féministes 3) de développer un parcours de pratique professionnel. Tout d'abord, plusieurs femmes ont cherché une activité leur permettant d'effectuer des rencontres :

Je n'avais jamais été membre d'un centre de femmes alors j'ai donné mon nom, parce que je ne connaissais pas ça le *gumbots*, je me cherchais une activité à faire. Je cherchais à me trouver une amie de fille dans le fond, c'était ça mon but premier. (Coralie)

J'étais au bac et je me disais que je ne faisais rien de mon corps, je vais faire ça. Puis j'adore danser, c'est comme la seule activité physique, à part le sexe, que j'aime! [...] Alors j'ai fait ça, mais j'ai arrêté un peu, je ne suis pas sûre pourquoi, peut-être que je manquais de temps ou d'argent [...]. Sauf que là j'ai rencontré une fille, vraiment mignonne, qui faisait beaucoup de swing, alors je me suis dit : bon bien, je vais recommencer! (Alex)

Pour certaines, les motivations de s'engager socialement et de défendre une cause féministe priment sur celles de bouger et de rencontrer des gens. En ce sens, Iris décrit ici comment l'idée de faire du burlesque est survenue :

On s'est rencontrées, ça a été un coup de foudre! On a trouvé plein de filles qui étaient intéressées, on a *brainstormé*, on s'est dit : « OK on se lance.

Qu'est-ce qu'on fait? Qu'est-ce qui aurait un impact? Tout le monde peut faire du théâtre, qu'est-ce qui aurait un impact pour les femmes rondes (...)? » On voulait le crier là! On ne voulait pas juste monter sur une scène et dire, bon on est ronde, on fait du théâtre... On voulait vraiment que ça soit fort. Alors on s'est dit, une troupe burlesque [...]. (Iris)

Pour Rose, l'intervention féministe dansée qu'elle a organisée s'inscrit dans un continuum d'engagement au cœur d'une organisation féministe de défense de droits de travailleuses migrantes. Selon Rose, la danse a interpellé son groupe, car elle offrait un nouvel outil « culturel » mettant de l'avant les revendications de son organisation :

« [...] We see dance in a sense as a part of cultural realm you know, [...] you use it as a tool to show experiences of what people are going through, it's not just for social aspects, being politicize women's group, we look at culture as a way, or as a tool to use. » (Rose)

Dans une toute autre perspective, pour quelques répondantes, ces projets se sont présentés comme des opportunités sur un parcours professionnel de danseuse. Tel est le cas d'Emmanuelle, pour qui l'intervention féministe dansée a été une expérience unique et formatrice tout en représentant un « passage obligé » à l'obtention de son diplôme en danse (Emmanuelle, paragraphe 4).

Les raisons incitant les femmes à participer à ces projets sont très diversifiées. Le désir de s'engager dans un projet féministe n'est pas nécessairement un intérêt unique et central pour l'ensemble des répondantes rencontrées. Les dimensions féministes de ces projets se sont déterminées de plusieurs façons: le choix du type de danse (par exemple le burlesque), les structures ayant contribué au développement de ces pratiques (par exemple en se déroulant dans une organisation féministe) ou la nature des questionnements et des enjeux directs du projet ont surgi des expériences sollicitées dans les différents processus créatifs. Attardons-nous maintenant aux perceptions des répondantes sur leur rapport au corps.

4.2.4 Le rapport au corps

La notion de rapport au corps fait référence à des aspects très variés pour les femmes qui ont été rencontrées. Celle-ci est notamment associée à l'apparence physique, à la sexualité, à l'aisance et la confiance, à l'identité, à l'alimentation, à l'entraînement, aux douleurs, aux handicaps et aux violences vécues. Cependant, malgré une compréhension très diversifiée du rapport aux corps, ces femmes partagent le fait d'avoir déjà entretenu, ou d'entretenir actuellement, un rapport conflictuel avec leur corps.

4.2.4.1 Le corps comme source d'inconfort, d'insécurité et de douleur

La grande majorité des répondantes affirment avoir vécu une relation difficile à leur corps à différents moments dans leur vie. Par exemple, plusieurs d'entre elles ont parlé d'un inconfort associé à leur apparence physique. Entre les exigences de inatteignables de minceur dans le milieu de la danse et sa perception d'être « trop mince » pour être « femme », Veronika affirme avoir entretenu une relation inconfortable avec son corps :

« Because I come from a dance background, there was always, of course, a pression of being thin, and of course you could never be thin enough. Or you know, at some points, for casting, you can never satisfy anybody [...] I am far more comfortable with where I am now. But certainly before, I think, at one point I was like: Oh! I don't have a chest, I don't have boobs, I don't have... and it's like, I don't look like the other girls... Am I ever going to grow up...? Am I ever going to be a woman [...]? » (Veronika)

Sacha (paragraphe 30) dit avoir vécu beaucoup d'insécurité durant son enfance et son adolescence à cause de la rondeur et la robustesse de son corps. Elle dit aussi avoir rencontré certaines difficultés liées à la couleur de sa peau. Celle-ci s'est fait attribuer un statut d'étrangère (*outcast*) par tous les groupes de jeunes de son quartier :

« So I am like mix. When I was younger I had issues with that. I know when I was younger, I lived in a coloured neighbourhood and I went to the summer camp or whatever, I was always an outcast because I never really got along with the kids that were trying to develop to the black stereotype. Because I thought it was stupid! I didn't like it, I don't think it's really smart. I don't want to try to be in a gang, or do any of that. So I didn't know a lot of people. I was always trying to avoid conflict and stuff. Because I am mix, I get a lot of like, the dark kid would call me white and the white kid would call me black... Fun! Fun part of being mixed! » (Sacha)

Emmanuelle identifie également avoir vécu un rapport difficile au corps durant son adolescence. Elle attribue cela à un manque de confiance enraciné dans un questionnement identitaire.

Alex soutient avoir posé un regard négatif sur son corps lorsqu'elle était adolescente et jeune adulte, mais qui était lié davantage à son rapport à la sexualité :

Mon rapport à mon corps a évolué beaucoup à travers le temps. Je pense que c'est très lié, je pense que je pourrais plus appeler ça, rapport à la sexualité, comme c'est très lié au corps. Ma perception de moi-même, quand j'étais ado, je me trouvais moche, mais je pense que c'est le cas de beaucoup de monde. Je pense que ça a beaucoup changé, maintenant j'aime mon corps. (Alex)

Selon Alex, cette perception négative d'elle-même a été alimentée par deux relations « abusives sexuellement et psychologiquement » avec des hommes. Ces relations ont provoqué la cessation de relations sexuelles avec des partenaires pendant plusieurs années.

Alors qu'Alex, Emmanuelle, Sacha et Veronika affirment avoir un meilleur rapport au corps au moment de l'entretien, d'autres répondantes m'ont confié vivre actuellement un rapport très tendu avec leur corps. Par exemple, Eva énonce que son corps est présentement « fâché » contre elle ; ayant vécu une relation conjugale qui était « mauvaise » pour elle et malgré qu'elle en était « consciente », elle continuait à

vouloir la « changer ». En nommant l'importance du défi représenté par sa participation à l'intervention féministe dansée, Coralie témoigne de ses douleurs corporelles, conséquences d'un accident d'automobile: « Je pars de loin parce que j'ai eu un gros accident d'auto il y douze ans. J'ai été déclarée invalide et je n'ai pas beaucoup de mémoire, pas beaucoup de concentration, donc je pensais que je ne serais pas capable de faire ce spectacle-là. ».

4.2.4.2 Corps accepté malgré une conscience de ses « limites »

Par ailleurs, bien que le rapport à leur corps ait été négatif à un moment dans leur vie, plusieurs femmes affirment être conscientes de leur condition corporelle et pour certaines même, être heureuses avec celle-ci. Certaines acceptent leur corps tel qu'il est, avec ses « défauts » et ses « limites ». Par exemple, pour Yanne, une bonne connaissance de son corps handicapé et vieillissant et le développement de stratégies adaptatives lui ont permis de mieux vivre avec les limites imposées :

[...] moi j'ai un corps handicapé, j'ai fait une paralysie cérébrale du côté droit quand j'étais jeune et puis aujourd'hui j'ai 58 ans. Mon corps est usé. Mais par contre, je le connais bien, oui. (...) je le connais bien et j'ai inventé toute sorte de trucs pour que ça fonctionne mieux. (Yanne)

Iris perçoit les limitations à la fois sociales et physiques des femmes rondes, mais affirme s'en détacher :

[...] mon corps c'est mon enveloppe, moi, je ne suis pas mon corps. J'ai toujours eu cette mentalité-là. Et c'est ce qui fait que je suis capable d'aller vers des projets qui sont peut-être un peu différents, qu'on penserait qu'une femme mince irait peut-être faire, qu'on s'attendrait pas qu'une femme ronde fasse. Mais ma relation avec mon corps est vraiment bonne sérieusement. Je ne le vois pas comme... je sais qu'il est là, je sais qu'il est rond, je serais peut-être capable de faire telle chose si je perdais du poids, mais après ça ne m'empêche pas d'être heureuse. Je suis heureuse dans le corps que j'ai. (Iris)

Contrairement aux autres répondantes, bien qu'elle reconnaisse que plusieurs femmes puissent avoir des problèmes avec leur corps, Rose considère n'avoir jamais eu de problème avec son corps et se sentir confortable avec lui.

4.2.4.3 Le corps comme objet de régulation

Le corps prend un autre sens pour certaines des répondantes qui dansent de manière professionnelle ou semi-professionnelle. Pour Marie-Soleil, son corps occupe une place centrale dans sa vie : « Dans le fond, mon corps est HYPER important, je dirais qu'il n'y a pas une journée où je n'y pense pas. Où je ne pense pas à ce que je mange... ». Elle décrit certaines pressions du milieu professionnel de la danse classique et contemporaine :

En ballet classique, les filles sont maigres, les écoles sont HYPER strictes [...] Mais en danse contemporaine, je dirais qu'il y a plusieurs morphologies de corps qui sont acceptées, qui se disent être acceptées, ça, c'est comme le message de la danse contemporaine. Là je parle en mon nom, on dirait que ça se veut accepté de tous, mais il y a encore des trucs... (Marie-Soleil)

Alex affirme que le milieu du swing perpétue des normes de genre qui ont influencé certains de ses choix corporels, notamment en ce qui a trait à sa coupe de cheveux : « [...] je pense que d'être entourée de monde dans un univers très genré, un peu traditionnel, a fait que je me sentais moins à l'aise de m'exprimer de ce côté-là peut-être. »

Tout compte fait, les témoignages illustrent que le rapport des femmes à leur corps est relié à plusieurs dimensions de leur vie en tant que femme, à leur apparence corporelle (couleur de la peau, poids, choix esthétiques, etc.) et au contexte dans lequel le corps s'exprime. Dans les sections qui suivent, nous verrons de quelle

manière les interventions féministes dansées interfèrent sur les perceptions qu'ont les femmes d'elles-mêmes et de leur corps.

4.2.5 Points de vue sur le pouvoir individuel

Les femmes interrogées ont parlé du pouvoir individuel qu'elles exercent au sein des interventions féministes dansées auxquelles elles ont participé. Leurs témoignages me permettent d'identifier deux principales formes du pouvoir individuel : 1) *le pouvoir de s'exprimer autrement* 2) *et le pouvoir décisionnel*.

4.2.5.1 Le pouvoir de s'exprimer autrement

Plusieurs répondantes perçoivent leur corps dansant comme un outil d'exploration et d'expression d'elles-mêmes : de leurs identités, de leurs émotions et de leurs forces. Elles envisagent ainsi les interventions féministes dansées comme étant des espaces pour expérimenter le « grotesque », « la confiance », la « nudité », l'« agressivité » et même la « liberté ». Par exemple, lorsque j'ai demandé à Alex comment elle voit son corps lorsqu'elle danse le swing, celle-ci a répondu qu'elle perçoit que son expression corporelle se situe « en dehors des cadres » :

Je ne sais pas comment je dirais ça, *outside the box*, oui, j'essaie de... bouger mon corps de façon bizarre, presque grotesque parfois juste pour voir de quoi ça à l'air. Ça donne des trucs intéressants des fois, des fois c'est complètement laid, mais c'est correct. Ça aide pour la peur du ridicule peut-être!

Pour Sacha, sa pratique Drag King lui a permis d'expérimenter des personnages qui incarnent la confiance :

« The character? It's the over extension of myself, it's me when I am very drunk. So he is very confident, even more, because I am no not confident. I am pretty confident, I can talk very easily, but he [the character] is very

open and goes talk to everyone, flirt, sit, hug people without them knowing, charming [...] »

Iris, quant à elle, n'avait jamais pensé à se dénuder publiquement avant de monter sur scène avec sa troupe burlesque :

Je ne voulais pas montrer ma poitrine, je voulais garder ça comme ça. Puis, plus je performais, parce que j'ai fait un an de show sans faire d'effeuillage complet, plus je me disais que j'étais prête à faire ça. C'est comme si je me disais, mon confort avec mon corps, comme si pour moi c'était seulement, ce qui servait à mon art. Je ne sais pas comment l'expliquer, mais tu comprends ce que je veux dire... [...] C'est-ce que [la troupe burlesque] m'a apporté, sur scène... quand je suis en train de faire un numéro, peu importe, que ça soit avec ou sans nudité, c'est... c'est une puissance! Je me sens en puissance de mon corps.

Pour Emmanuelle, l'intervention féministe dansée et sa pratique de danse en général lui permettent d'exprimer pleinement certaines émotions qu'elle n'ose pas affirmer dans sa vie quotidienne :

[...] on a tous ces trucs tordus en dedans, des tensions, des choses qu'on refoule. Dans la vie de tous les jours, il y a plein de choses qu'on ne peut pas exprimer. Bien ça, j'ai vraiment trouvé le moyen d'exprimer cette agressivité-là, cette violence aussi parfois, pi c'est comme sain parce que tu bouges, ça te dépense physiquement, en plus je trouve que c'est incroyable l'énergie, ça donne quelque chose de très beau, visuellement, de voir des corps, pousser à l'extrême leur limite.

Enfin, Eva parle du sentiment de liberté qu'elle vit en dansant. Au-delà des mouvements de danse exécutés et de leur effets sur son corps, Éva évoque « un ballon plein de sentiments », des sentiments de liberté quand ses mouvements viennent « du cœur » et qu'ils représentent des « objectifs » personnels enfin « trouvés ». Ainsi, les répondantes partagent leurs désirs et leurs besoins de s'exprimer autrement.

4.2.5.2 Le pouvoir décisionnel

Au-delà du pouvoir d'expression par le mouvement, plusieurs femmes discutent d'un pouvoir décisionnel auquel elles ont eu accès à différents moments dans le déroulement des interventions féministes dansées. Alors que quelques-unes de ces interventions adoptent un modèle organisationnel autogéré et non hiérarchique, d'autres ont recours à des personnes ressources ayant davantage de pouvoir dans les prises de décisions. Toutefois, malgré une certaine hiérarchie, ces interventions offrent une grande liberté de choix aux participantes. En effet, la grande majorité des interventions féministes dansées confèrent un pouvoir aux participantes en leur permettant d'effectuer des choix esthétiques en incluant leurs connaissances et inspirations à différents niveaux des projets. Par exemple, Yanne affirme avoir contribué activement au processus collectif de création dans le cadre de son intervention féministe dansée: « J'ai fait ma petite chorégraphie, qui a été acceptée par le groupe. Ça, j'ai trouvé ça extrêmement enrichissant de pouvoir mettre des notions que je connaissais déjà en danse [...], pouvoir par moi-même faire de quoi. » Dans une perspective similaire, Emmanuelle, s'attarde au pouvoir qu'elle s'est vue conférer en adoptant le rôle de « chorégraphe » pour une partie de l'intervention féministe dansée: « [...] c'est sûr que cette posture-là, il y avait un pouvoir, mais un pouvoir relié à la légitimité qu'on me donnaient et à la confiance qu'elles me portaient. »

Marie-Soleil renchérit :

[...] c'est [un] pouvoir des interprètes je dirais, vraiment, on est en complète liberté [...]. Je dirais qu'on a vraiment le pouvoir d'adapter à ce qu'on est, à ce qu'on vit, comment on se sent, ça s'est super pour le in situ. D'être vraiment dans le moment présent. De me dire qu'est-ce que je fais. Qu'est-ce que j'ai envie de faire, ou est-ce que je suis? Où est-ce que je veux aller?

Pour Alex, enseignante de swing, il a été question d'une autre liberté, celle de transmettre des notions féministes qu'elle aimerait voir intégrées de manière plus large dans les pratiques du studio où elle danse. Par exemple, Alex cherche à inculquer chez ses élèves une vision plus inclusive des partenaires en utilisant les notions de *lead* et *follow* et non pas *gars* et *filles*. Elle donne également en exemple l'enseignement du consentement en danse :

« Dans la danse normalement tu dois demander avant de danser avec quelqu'un, verbalement : veux-tu danser? Il y a beaucoup de problèmes autour de ça. Comme partout, d'autres aspects de la vie. Le consentement c'est vraiment mal enseigné. C'est difficile de dire non, même si tu ne veux pas danser avec une personne. Tu ne veux pas la blesser. Puis des fois les personnes, tu leur dis non et ils le prennent mal. Là ils te le font savoir que ce n'est pas correct [...]. Moi quand j'enseigne, je le dis ça, mais ça ne fait pas partie de notre formation d'enseignants (...)

Somme toute, les témoignages permettent de constater que les interventions féministes dansées offrent un espace aux femmes afin qu'elles puissent se concevoir, s'exprimer autrement, prendre des décisions pour elles-mêmes et l'ensemble d'une collectivité. Mais qu'en est-il des changements dans une perspective à long terme. Ces expériences hors du quotidien ont-elles des répercussions sur la vie des participantes? En ce sens, la prochaine section aborde les points de vue des répondantes sur les changements individuels que peuvent occasionner ces pratiques.

4.2.6 Points de vue sur les changements occasionnés dans leur vie

Plusieurs répondantes effectuent des liens entre leurs expériences au sein des interventions féministes dansées et certains changements dans leur vie à la suite de celles-ci. Pour certaines, ces interventions ont permis un gain de confiance, de compétences en plus de déclencher un travail introspectif de connaissance de soi.

4.2.6.1 Confiance

Plusieurs femmes soulignent avoir vécu un gain de confiance. Par exemple, Coralie a retrouvé une force et une confiance en soi qu'elle avait perdues au cours des nombreuses années d'isolement vécues à la suite de son accident. Sa participation à l'intervention lui a permis de s'affirmer, de prendre des responsabilités et de réaliser qu'elle est capable de danser et même d'apprendre une chorégraphie malgré ses limitations physiques. De plus, Coralie témoigne de sa volonté nouvelle de s'impliquer dans d'autres organisations communautaires :

Je suis plus à l'aise avec mon corps, je me laisse plus aller! Je ne suis pas gênée d'aller en avant, je ne suis pas gênée de prendre la parole dans un centre de femmes. Avant, je n'aurais jamais fait ça. Ça m'a donné beaucoup confiance en moi. Là, j'ai donné mon nom pour être bénévole à Suicide-Action. Ça, c'est une nouvelle chose que je veux faire.

Également, Emmanuelle explique que cette expérience lui a donné confiance en ses qualités de *leader*, en plus de l'initier à ses premières réflexions critiques :

Bien c'est sûr, beaucoup au niveau de ma confiance dans mes capacités de leadership, de guider un groupe un peu, ça, c'était la première fois que j'avais cette chance-là. Ça m'a juste donné envie de recréer des contextes. Ça, c'est clair. [...] Ç'a été un espace qui a permis de faire émerger certaines intuitions par rapport à mon rapport à la société, certains... qui ont pris forme après ça dans mon parcours. (Emmanuelle, paragraphe 36)

Selon Sacha, la troupe Drag King regroupe des individus très différents en ce qui a trait à leur corps et leur identité de genre. La troupe lui a donc offert des modèles d'acceptation de soi et l'a donc aidée à être plus confiante :

« Because they were happy with themselves, it made me question why am I not happy with myself when there are people that are voluptuous and others that are petite, and others in between, like big bump and big boobs

or big belly, they are just you know, it is what it is! They always seemed so happy with their own bodies. With this whole group, being super comfortable and confident with their whole body it really made me think like....I should be there to! »

Alex perçoit un lien dans le temps entre le début de sa pratique de danse et le retour à une vie sexuelle active avec des partenaires. Elle émet l'hypothèse que la danse a peut-être contribué à « re-explorer » et « redécouvrir » sa sexualité :

On dirait qu'il y a une corrélation dans le temps, parce que j'ai commencé à me ré-intéresser à ma sexualité en même temps que j'ai recommencé à danser, mais là tu me fais poser une question que je ne me suis jamais posée avant... peut-être qu'il y en a un lien!

4.2.6.2 Acquisition de compétences

Selon de nombreuses répondantes, les interventions féministes dansées ont eu des répercussions sur leur vie en leur permettant d'apprendre à mieux se connaître et d'acquérir diverses compétences. Par exemple, pour Sacha, la troupe Drag King l'a fait « grandir » non seulement lui permettant de concrétiser son rôle de *leader* en lui donnant la possibilité de développer des compétences organisationnelles. Quant à Iris, elle a développé ses compétences en organisation d'événements, mais également ses compétences interpersonnelles:

J'ai appris beaucoup. Je suis une personne extraordinairement impatiente dans la vie et je le sais. Mais travailler avec beaucoup de filles différentes, ça m'a amenée à être beaucoup plus tolérante. Ça me fait travailler beaucoup cet aspect-là de ma personnalité. Je me sens beaucoup plus compréhensive et à l'écoute des autres personnes. [...] Je me suis un peu lancée dans un rôle d'organisatrice d'événements aussi que je ne connaissais pas du tout. Donc c'est certain que je développe plein de nouvelles qualités ou plein de nouvelles connaissances que je ne savais pas au départ. C'est sûr que c'est super enrichissant.

Grâce à une certaine liberté, les quarante et une présentations échelonnées sur une année ont permis à Marie-Soleil de se découvrir en tant que danseuse professionnelle: « Comme danseuse, c'est super bénéfique d'avoir la possibilité de faire des shows. De faire des choix, d'essayer, durant longtemps, [...] ça a précisé, ce qui émerge naturellement de mon corps [...] »

Les expériences relevées soulignent que les interventions féministes dansées influencent différents aspects de la vie des répondantes. En effet, ces interventions semblent favoriser un meilleur rapport à soi-même qui se traduit par une confiance en soi, une nouvelle compréhension de son corps ainsi que de son identité. Elles occasionnent également, à différents égards, le développement d'une meilleure connaissance de soi, puis de nouvelles compétences interpersonnelles, organisationnelles et professionnelles.

4.2.7 Points de vue sur le pouvoir collectif

Les témoignages des répondantes parlent aussi du pouvoir exercé dans les groupes et par les groupes d'interventions féministes dansées. Selon les femmes interrogées, ce pouvoir collectif se manifeste par de l'entraide et de la solidarité et au travers d'images souvent controversées et fortes allant au-delà des stéréotypes, créés par biais des chorégraphies.

4.2.7.1 Entraide et solidarité

Plusieurs répondantes perçoivent les interventions féministes dansées comme des espaces de réseautage, de partage et d'entraide. Par exemple, pour Eva, l'intervention féministe dansée représente un espace hebdomadaire de ressourcement, permettant de collectiviser les difficultés rencontrées, et ce, sans passer par la parole :

« Pour moi, c'est comme, je ne suis pas la seule femme qui a vécu des mauvaises choses. La femme qui est devant moi, elle a aussi vécu des problèmes, pour moi la danse, ça m'a fait ça. Me donner un espoir. Je me sens plus légère. On parle avec les mouvements. »

Eva poursuit en expliquant sa perception des ateliers de danse comme étant également le lieu d'émergence d'une communauté de support entre femmes :

« [...], après la danse, on parle de choses, comme des conseils. Et moi, je peux te dire que l'atelier, c'est comme pour commencer une nouvelle société entre femmes, ça c'est comme je le vois. »

Dans le même sens, pour certaines, les interventions féministes dansées ont permis de créer des amitiés et des réseaux durables basés sur des expériences partagées allant au-delà de l'intérêt pour la danse comme le décrit bien Iris :

« [...] je ne pense pas que les autres troupes peuvent dire ça parce que la seule chose qui les réunit c'est leur amour peut-être de la scène, mais nous on a vraiment une communauté, on a tissé des liens serrés, ça c'est ce que j'apprécie le plus. »

De plus, certaines répondantes se réfèrent à quelques moments spécifiques pendant lesquels se consolident la solidarité et le support entre les femmes. Par exemple, Yanne explique comment une solidarité s'est révélée par le biais du toucher avant l'entrée sur scène du spectacle final :

Le meilleur moment, moi j'ai trouvé, c'est quand, juste avant d'entrer en scène, on était toutes ensemble et on s'était toutes prises par le cou ou par la main et on ne formait qu'une personne. Il faut absolument que ça soit comme ça quand on donne un spectacle. J'ai vraiment senti, là mettons, tu n'aimes pas ta voisine, là tu oublies tout cela, t'oublies que elle je l'aime moins pi non, il y en a plus de tout ça! Pour une heure à peu près. Là c'est vraiment solidaire et on est toutes ensemble. Ça c'est un super de beau moment à vivre.

Pour d'autres, une forme de solidarité se produit au moment même de la performance. Tel est le cas de Rose, pour qui la chorégraphie réalisée représente une action contre les violences faites aux femmes et lui fait vivre un sentiment de force collective :

« I guess you could say that made me feel strong doing the dance, knowing the meaning of it and everything. And then performing it, it gives you sense of strength collectively, because we were doing it as a group and I guess some... a bit of empowerment there. Knowing the issues that it's dealing with violence against women, then you are trying to perpetrate that it's meant to be a strong, strong performance... I guess the word strong would come into. »

4.2.7.2 Pouvoir de création d'images

Plusieurs répondantes soulignent le pouvoir collectif et la puissance des images créées par le biais des chorégraphies lors de représentations publiques. En ce sens, Emmanuelle décrit le pouvoir dans les mouvements collectifs et concertés des corps ; ces mouvements de corps sur scène créent un esprit de solidarité parmi les participantes et des images fortes qui peuvent avoir des impacts sur le public :

C'est quoi le pouvoir d'agir collectif au travers de la danse pour moi, c'est le pouvoir de l'image. Des corps en mouvement qui entrent en relation, mais par le mouvement. Sans parole, sortir vraiment de ça.

Sur le pouvoir de l'image sur le public, elle ajoute :

Le symbole, quand on était toutes face au public et on fait juste se mettre à rire au ralenti. C'est des petits trucs, mais que là... juste parce que tu ne le fais pas toute seule, pi c'est en relation avec d'autres corps, pi juste tout le pouvoir du corps, pi de l'image projetée qui va chercher les gens.

Rose perçoit également une grande force dans les images créées par les mouvements collectifs des corps. Selon elle, le sens et la synchronicité des mouvements de la

chorégraphie symbolisent corporellement la solidarité dans la lutte contre les violences faites aux femmes :

« You have 10 main steps and each step refers to a sort of something meaningful in terms of strength of a woman 'fighting back', 'rising up', 'taking a stance'. So each step actually as a name to it, so it will keep in your memory, it made it actually easier to learn the steps, and it was easier for the members or anybody, to actually learn the steps. [...] Women are getting strong. Fighting back against violence against women. »

De plus, pour la plupart des répondantes, les interventions féministes dansées affirment leur pouvoir par la production d'images controversées, peu communes, défiant différents stéréotypes. Par exemple, selon Veronika, les chorégraphies burlesques sont très puissantes, car elles mettent en lumière une forme de sexualité féminine collective par le strip-tease de groupe :

« So there is a power of a group choreography that has a stripping *ensemble*, together. I think that was interesting for me as an experience. Creating that sort of group striptease, (...) that was always interesting. Just being collectively together on stage and having this full on sexual expression together. This is a very powerful thing. »

En résumé, les répondantes envisagent que le pouvoir collectif des interventions féministes dansées se présente à la fois sous les angles d'une solidarité au sein des pratiques ainsi que sous l'angle de la production d'images, fortes et controversées. Voyons maintenant comment les femmes interrogées conçoivent les changements sociaux féministes dans notre société par le biais des interventions féministes dansées.

4.2.8 Points de vue sur les changements sociaux féministes occasionnés par les interventions féministes dansées

Les répondantes perçoivent que des changements sociaux féministes s'actualisent par le biais : 1) d'un renversement des standards de beauté, 2) d'une confrontation des stéréotypes et des normes et 3) de l'occupation de l'espace. Notons que ces changements ont davantage été identifiés par celles qui participent ou ont participé à des interventions féministes dansées ayant un caractère public.

4.2.8.1 Renversement des standards de beauté

En premier lieu, plusieurs femmes décrivent de quelle manière les pratiques d'interventions féministes dansées permettent d'effectuer un revirement de sens en ce qui a trait à la corporéité normée et aux comportements attendus envers les femmes. Ce retournement de sens consiste à revaloriser ce qui est socialement considéré comme laid ou anormal. Par exemple, dans l'intervention féministe à laquelle Emmanuelle a participé, la démarche créative s'est ancrée dans un processus de collectivisation des pressions sociales vécues par les participantes. Dans le passage suivant, Emmanuelle décrit comment les dimensions créatives, collectives et esthétiques de la danse permettent de jouer avec les normes de beauté féminine et souligne comment une telle pratique peut être « libérateur » pour les danseuses :

C'est fou comme pouvoir. De se dire, O.K., même quelque chose qui à la base est négatif, on peut le transformer, puis en faire quelque chose qui nous appartient et qu'on sort de nous. Pi on en fait quelque chose de collectif et artistique, d'en faire quelque chose d'esthétique, pas beau... parce qu'on a aussi exploité le laid, qui était pas mal, enfin, très libérateur!

Pour Véronika, l'intervention féministe dansée remet en question les critères de beauté. Dans l'extrait qui suit, elle explique que les chorégraphies burlesques de sa

troupe y parvenaient de par les mises en scènes créées. Ici, contrairement aux propos d'Emmanuelle, l'impact du renversement est non pas auprès des participantes mais auprès du public :

« We would come on to the stage and we would have you know, studs and belts and clothing and scars on our face and some people who did not know the group when we would come on to the stage would be like: Oh my god! What is that!? And it's like, you have to win them over, and through the dancing through this energy, this exuberance of the dancing that would turn them around form a certain doubt... like: oh! That's not beautiful, that's not pretty, that's not... to like: Oh! That's actually kind of cool! There is a power in being able to transform people's initial reactions to you and be like: Oh! That is sexy, that is hot! So that was a power sort of thing, to be able to do that. »

4.2.8.2 Confronter et déstabiliser des stéréotypes et des normes

S'alliant très bien à la première stratégie de renversement du standard de beauté, la seconde consiste à confronter directement les représentations stéréotypées et normées véhiculées dans notre société en ce qui a trait aux « handicaps »⁷¹, au vieillissement, au rôle des femmes en société, à la sexualité féminine, à la transidentité, pour n'en nommer que quelques-unes. Pour Iris, il s'agit de passer par la danse et la nudité pour mettre de l'avant le corps des femmes rondes. Iris est bien consciente que cela remet en question les normes corporelles présentes dans le milieu des arts de la scène. En fait, elle cherche à les déstabiliser directement : « C'est comme de dire aux gens : T'aimes pas ça? Bein regarde : Je suis là! Moi aussi j'ai le droit de le faire! Je n'ai pas d'excuses à faire pour le corps que j'ai, en fait. » Pour Sacha, un des aspects du travail de la troupe Drag King était d'affronter et de déstabiliser publiquement les stéréotypes que vivent les personnes trans* :

⁷¹ J'utilise les guillemets afin de mettre en évidence que la notion d' « handicap » est une réalité construite socialement et non une donnée biologique. Pour de plus amples explications sur le sujet, voir la note de bas de page 34 à la page 40.

« Entertainment is a good way to make people see things that they don't normally see. So I think the [Drag King Troup] are really good for [working against] transphobia because in the troop there is some people that identify as trans. And I feel we do a lot of things, let's say we, we start of as female and male and end up female or male, or end up both at the same time. »

Pour Yanne, l'inclusion des femmes rondes, âgées ou handicapées a été centrale à la démarche créative de l'intervention féministe dansée à laquelle elle a participé. Dans un texte accompagnant le spectacle, Yanne met de l'avant les stéréotypes que subissent ces femmes et affirme la nécessité de « déranger » et de prendre sa place :

Bein oui, [mon texte] avait un très grand message là! C'est sûr, et aussi le mouvement que je faisais. Je voulais montrer aux gens que même si on est handicapée, on est capable de danser. Même si les personnes sont âgées, [...] rondes, avec des difficultés de concentration [...]. Parce que tu sais, c'est sûr qu'il faut déranger à quelque part. Faut déranger. Si on reste poliment assise... Je ne veux pas dire de le faire impoliment, de façon effrontée, mais de le faire en s'affirmant, tu sais, c'est ça.

4.2.8.3 Occuper l'espace

Le troisième changement des interventions féministes dansées est celui d'occuper l'espace. Yanne explique ici comment le *gumboots* permet aux femmes d'exprimer leur force en frappant avec les pieds et en criant, en plus d'occuper symboliquement et physiquement l'espace politique :

Quand on frappait avec nos pieds, nos mains, oui oui, oui oui! On a une grande force! Les femmes ont une grande grande grande grande force et on est très créatives. D'après moi on est plus fortes que les hommes. J'ai un parti pris...(Rires!) Mais c'est vrai, on trouve des solutions, oui, ce qu'il faut c'est avoir plus d'espace. C'est l'espace, il faut prendre l'espace.

De manière très concrète, dans le groupe de Rose, il est question de faire les performances dansées dans des lieux où les femmes ne se sentent pas en sécurité :

« So you kind of do it in front of places where you felt like you were not safe, to begin with, and kind of like, aggressively do that flash mob there! For example, in front of a police station (...) »

Pour Marie-Soleil, l'occupation de l'espace public fait partie intégrante de l'intervention féministe dansée. Dans l'extrait qui suit, celle-ci affirme avoir reçu des commentaires très désagréables de la part du public et elle affirme avoir ressenti le « danger » de se produire en danse dans l'espace public :

Mais tu sais, des fois il y en a, il y a des gens qui se mettent à crier des bêtises...! On a fait un [festival]. Des fois on se couche par terre, comme si on était mortes, pi là, il y a quelqu'un qui a dit : « Hey! Si je t'embrasse, elle vas-tu se réveiller? C'est comme tout le temps d'être aux aguets, et là, on a les yeux fermés. C'est toujours de se préparer à réagir. Être prête à frapper, à se débattre, même si ce n'est pas ça, mais quand tu entends des trucs du genre, tu penses : O.K., en tout temps je dois me défendre. C'est *fucké* hein! C'est de l'art, mais des fois l'art, ça peut amener à du danger.

Cette expérience témoigne bien de l'effet perturbateur que peuvent avoir les interventions féministes dansées dans leur tentative de reprise de l'espace public.

En résumé, les femmes rencontrées soutiennent que les interventions féministes sont porteuses de transformations sociales car elles, d'une part, défient les standards, les stéréotypes et les normes qui les affligent et permettent, d'autre part, une réappropriation de l'espace public et politique, espace qui, en temps normal, les excluent ou les mettent en danger.

4.2.9 Conclusion

Dans une première section, ce chapitre met en lumière les principaux résultats issus de la recherche documentaire. Les quatre types d'interventions féministes dansées qui constituent le corpus documentaire ont été détaillés, en présentant les lieux de création, les types de danses développés, le type de participant-e-s et enfin les

objectifs poursuivis. La deuxième section du chapitre présente le profil des répondantes, un large portrait des interventions féministes dansées auxquelles elles ont participées ainsi que les motivations qui les ont amené à s'engager dans ces projets. De plus, les points de vue et expériences des répondantes dans le cadre de ces interventions féministes dansées sont mis en lumière. J'ai ainsi cherché à en illustrer la diversité en ce qui a trait au rapport au corps, aux pouvoirs individuel et collectif ainsi qu'aux changements sociaux féministes se trouvant au cœur de certaines interventions féministes dansées.

CHAPITRE V

ANALYSE ET DISCUSSION DES RÉSULTATS

Ce dernier chapitre analyse et discute les résultats de la recherche en lien avec les théories du pouvoir, les conceptualisations féministes du corps et le travail social féministe. Les interventions féministes dansées sont discutées et analysées en termes de résistances et de pouvoir d'agir développés par les individus qui y participent. La première partie examine les résistances qui émergent, notamment, en relation à la violence vécue. La deuxième partie traite du pouvoir d'agir déployé par les participant-e-s et du rôle du corps dans ce processus.

5.1 Les interventions féministes dansées comme espaces favorables à l'émergence de résistances à la violence

Les interventions féministes dansées sont des espaces qui favorisent le développement de résistances chez les participantes. Ces résistances émergent en réaction à trois différentes formes de violences vécues ; 1) les violences directes, 2) les violences structurelles 3) les violences symboliques. Rappelons que le concept de « résistances », selon Foucault, implique des réponses qui surgissent en relation au pouvoir et y sont toujours liées (Foucault, 1975, p. 126-127) ; les résistances ne sont pas extérieures au pouvoir en place, mais elles en font partie. Il existe donc une multitude de « points de résistances », voir de « stratégies de résistances ». Je souligne toutefois que les associations entre les différentes formes de violences et les résistances qui sont établies sont plurielles. Les résultats de cette recherche montrent ainsi que l'association entre violences et résistances est complexe.

5.1.1 Violences directes et réappropriation du corps

Les participantes aux interventions féministes dansées résistent à une première forme de violence que j'ai qualifiée de *directe* à partir de l'analyse de Crenshaw (2005). Selon cette auteure, certaines violences affectent directement les femmes par un contrôle, principalement exercé par les hommes, qui passe, entre autres, par la violence physique et sexuelle (Crenshaw, 2005, p.54).

Les interventions féministes dansées s'adressant aux femmes ayant subi de la violence conjugale et familiale ciblent donc la violence directe. Ces interventions cherchent à agir sur les violences directes qui se sont en quelque sorte accumulées dans le corps des femmes. À ce propos, les résultats de ma recherche permettent de constater qu'en plus de s'« accumuler », les violences directes sont intégrées par le corps. À long terme, cette mémoire de la violence influencerait la perception que les femmes ont d'elles-mêmes, leur estime de soi, ainsi que certains comportements, notamment sexuels. La métaphore de la « femme-artichaut » vivant « avec des couches successives de souffrance » de Frigon et Jenny (2010, p.235), présentée dans la problématique de recherche, est d'ailleurs utile pour imaginer comment la violence pourrait s'accumuler et s'intégrer au corps.

Les participantes aux interventions féministes dansées développent, grâce à celles-ci, des résistances aux violences directes. Ces résistances passent par la réappropriation du corps. En travaillant directement sur le corps des femmes violentées, la danse permet de contrer les marques de ces violences. En dansant, les participantes se mettent en mouvement physiquement (elles bougent), psychologiquement (elles s'affirment) et socialement (elles créent des liens). L'intervention par la danse est donc souvent centrée sur les besoins des participantes. Elles travaillent sur l'écoute de soi, de leurs envies, de leurs limites, de leurs espoirs. Les interventions féministes dansées contribuent ainsi à transformer le rapport de ces femmes à leur corps. Elles

leur permettent de le redécouvrir et de l'entrevoir comme un espace où peut s'ancrer un changement positif. Plus encore, les femmes collectivisent leurs expériences de violence par le biais des interventions féministes dansées. La danse permet d'exprimer et de partager corporellement et symboliquement des douleurs innommables. Ainsi, elles brisent l'isolement et développent un sentiment de solidarité qui contribue positivement au travail de réappropriation de leur corps.

La réappropriation du corps est une forme de résistance qui ne se limite pas aux femmes qui vivent de la violence conjugale et familiale ; elle est aussi développée par des participant-e-s aux profils variés et dans le cadre d'interventions féministes dansées très différentes. Par exemple, la réappropriation de son corps est un objectif poursuivi par des interventions féministes dansées mises sur pied pour des personnes marginalisées socialement (qui ont par exemple une expérience de l'incarcération, de la criminalisation, de la pauvreté, de la migration, de la monoparentalité, de l'itinérance, etc.). Les résistances de réappropriation du corps n'émergent donc pas uniquement en relation aux violences *directes*, mais aussi aux violences *structurelles* et *symboliques*. Il faut voir là une résistance essentielle sur laquelle s'appuieront ensuite d'autres résistances.

5.1.2 Violences structurelles et réappropriation de l'espace public

Les participant-e-s aux interventions féministes dansées font face à une deuxième forme de violence, une violence qui est *structurelle* et *intersectionnelle*. Crenshaw (2005) nous a permis de comprendre que les violences vécues par les femmes, et plus particulièrement les femmes de couleur, ne sont pas uniquement reliées au patriarcat, mais aussi à différentes « barrières » structurelles découlant de systèmes d'oppressions divers, tels que le racisme et le classisme. Ces barrières s'érigent contre les femmes sous la forme de discriminations - à l'emploi, au logement, à l'immigration (Crenshaw, 2005, p.55-60) – et elles exacerbent les

situations de pauvreté et de vulnérabilité sociale. Selon cette analyse, la violence comporte une dimension structurelle et elle est perpétuée par des institutions.

Les interventions féministes dansées sont des espaces à l'intérieur desquels se bâtissent des résistances à des violences structurelles et intersectionnelles. L'une d'entre elles consiste à utiliser la danse comme « outil culturel » dans le cadre de mobilisations féministes ou politiques déjà existantes, comme c'est souvent le cas pour les interventions féministes dansées « de la rue ». À travers la danse, les participant-e-s dénoncent des politiques nourrissant divers systèmes d'oppressions tels que le racisme, le colonialisme, l'hétérosexisme, le capacitisme, la cisgenre-normativité⁷², l'âgisme⁷³ et le patriarcat. De plus, illes mettent au grand jour les violences *directes* et *structurelles* qui en découlent.

Dans ce contexte, les participant-e-s aux interventions féministes dansées s'approprient l'espace public, mobilisent des gens et diffusent un message revendicateur. Cette réappropriation de l'espace public passe également par une occupation des lieux de la ville, marqués par des expériences de violences (ex. une place publique où une arrestation massive a eu lieu ou encore un poste de police). Pour ce faire, les personnes dansent ensemble, font du bruit, crient et rient. Elles signifient leur désaccord tout en affirmant leur solidarité et en ayant du plaisir. En plus de dénoncer les violences structurelles, les participant-e-s désamorcent les mécanismes de discipline et de régulation produits par les institutions modernes et

⁷² N'ayant aucun auteur dans mon cadre théorique qui me permet d'appréhender la cisgenre-normativité, je met ici en lumière la compréhension donnée par Alexandre Baril de cette notion, soit que « la cisgenre-normativité postule que les personnes qui s'accommodent du genre assigné à la naissance sont plus normales que les personnes qui décident de vivre dans un autre genre et qui effectuent des transitions de sexe » (2009, p. 283). La cisgenre-normativité est un enjeu de lutte central pour les interventions féministes dansées Drag King.

⁷³ Selon Bizzini (2007, p.263) l'âgisme est « un type de violence exercée par la société sur les personnes âgées (Nahmiash, 2000) ». Elle inclut des stéréotypes à propos de la vieillesse qui mènent à des discriminations envers les personnes âgées.

inscrites sur leur corps, tel que l'entend Foucault (1976). En effet, les interventions féministes dansées permettent une rébellion corporelle et collective qui transforme le sens de ces espaces publics et la relation des individus avec ceux-ci.

5.1.3 Violences symboliques et re-signification culturelle

Les violence symboliques sont la troisième forme de violence mise à l'épreuve par les participant-e-s aux interventions féministes dansées. Les résistances aux violences symboliques ressortent de manière prédominante dans mes résultats de recherche et, en ce sens, cette forme de violence mérite d'être approfondie davantage. En effet, l'ensemble de mes données – et, de manière accrue, les points de vue des répondantes – fait directement écho aux écrits de hooks (2000), Collins (1990), Masson (2013), Lanoix (2005), Bartky (1998), et Butler (2006) à propos 1) des stéréotypes 2) des standards de beauté et 3) des normes corporelles. Il s'agit là de trois attitudes qui contribuent à maintenir les violences symboliques qui sont, selon les répondantes, confrontés par le biais des interventions féministes dansées. Je détaillerai d'abord comment opèrent ces mécanismes pour ensuite m'attarder sur les résistances qui en émergent.

5.1.3.1 Stéréotypes

Premièrement, la violence symbolique s'exerce par le biais des stéréotypes. Les stéréotypes sexistes sont considérés comme étant « des croyances partagées concernant les caractéristiques personnelles, généralement les traits de personnalité et les comportements [...] » attribués aux femmes et aux hommes « [...] de manière exclusive et opposée » (Leyens, Yzerbyt, et Schardron 1996 ; Gaudot, 2006 cité dans Dionne, 2007, p. 114). Les stéréotypes sexistes véhiculent « une vision négative des femmes » et « une intention discriminatoire à leurs égards » (Descarries et Mathieu, 2010, p.10). Ils évoquent des images clichées des groupes sociaux, des « prêts-à-

penser » (Descarries et Mathieu, 2010, p. 7). Les interventions ciblant « l'hypersexualisation », par exemple, s'appuient sur le stéréotype stipulant que les femmes sont nécessairement des objets sexuels, condamnées à être perçues comme sexuellement « insatiables ».

Loin d'être inoffensives, ces images ne font pas que s'imposer au groupe concerné ; elles contribuent à la dévaluation et à un certain contrôle des identités et des corps. C'est ce qu'avancent Hill Collins (1991, p.95) et Crenshaw (2005) à propos des effets des stéréotypes raciaux sur l'identité des femmes noires. Ma recherche met en lumière ce phénomène pour d'autres groupes identitaires.

Les stéréotypes sexistes, racistes et capacitistes ont été influents dans la vie de certaines répondantes. Par exemple, « les noirs font partie de gangs de rue », « les femmes sont toutes des folles », « les personnes handicapées ne peuvent pas danser », constituent quelques-uns des stéréotypes auxquelles elles ont fait allusion. Ce n'est pas sans raison que plusieurs répondantes mettent la déconstruction des stéréotypes au cœur de leur création artistique.

5.1.3.2 Standards de beauté et dépréciation du corps

Deuxièmement, la violence symbolique s'exerce en s'appuyant sur les standards de beauté. Ceux-ci sont établis à partir de critères physiques – corporels et esthétiques – et définissent ce qui est considéré, à un certain moment dans une certaine société donnée, comme étant beau. Pour Naomi Wolf, auteure du livre *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women* (1991, p.12), ces critères physiques contribueraient à l'établissement et au renforcement du « mythe de la beauté ». Ce mythe de la beauté stipule l'existence d'une beauté objective et universelle. Or, selon l'auteure, ce mythe est une construction sociale, culturelle et politique qui alimente le système patriarcal et capitaliste moderne. Selon hooks (2000) et Collins (1990) aussi,

les standards de la beauté féminine dans les sociétés contemporaines nord-américaines sont fixés à partir du modèle de la « jeune femme blanche et mince ». hooks (2000) va même jusqu'à dire que ces standards de beauté sont entretenus par l'industrie de la mode et les médias de masse et que leurs effets sont dévastateurs (ex. prévalence des troubles de comportement alimentaire chez les jeunes filles).

Plusieurs répondantes ont témoigné sentir ou avoir ressenti à un moment dans leur vie une dépréciation de leur corps. Celles-ci avancent que les interventions féministes dansées les auraient aidées à accepter leur corps, tandis qu'elles qualifiaient leur corps de « trop mince », « trop rond », « handicapé » ou « limité ». À la lumière de ces résultats, je me questionne à savoir si la dépréciation du corps chez les répondantes ne serait pas justement liée à l'impossibilité de correspondre aux critères établis par les standards de beauté comme le suggèrent Wolf (1991), Hill Collins (1991) et hooks (2000). En effet, la prémisse de base de plusieurs interventions féministes dansées concerne les standards de beauté. Non seulement la danse est un art, un art féministe, mais aussi les participantes elles-mêmes deviennent artistes ou artisanes de leur destin. Je pense aux projets qui ont pour objectifs d'intervenir auprès des femmes vivant avec des troubles de comportement alimentaire⁷⁴, aux femmes « rondes » ou vivant avec un « handicap ». La participation à l'intervention revalorise l'estime de soi (retombée individuelle) et accroît la diversité d'images corporelles féminines dans le milieu des arts de la scène comme dans la société (retombée collective et sociale).

⁷⁴ Je n'ai pas l'objectif ici d'approfondir les causes des troubles de comportement alimentaire qui, à la lumière de plusieurs écrits féministes sur le sujet (Bordo, 1993 ; hooks, 2000; Polyzou, 2011) apparaissent comme des phénomènes complexes sur les plans psychologique, sociologique et anthropologique.

5.1.3.3 Normes corporelles et normes de genre

Troisièmement, la violence symbolique s'exerce grâce aux normes corporelles et plus particulièrement, à celles qui sont intimement liées aux normes de genre. Selon Butler (2006, p.235), les normes de genre réfèrent « aux processus de normalisation, à la façon, dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominant la vie faite corps ». Les normes de genre définissent ce que sont idéalement les « hommes » et « les femmes » selon des critères coercitifs (Butler, 2006, p.235 ; Préjean 1994). Elles établissent la normalité et l'intelligibilité des corps et des identités. Encore plus, elles déterminent le droit à la « vie viable » et peuvent mener à l'exclusion sociale (Butler, 2006, p. 235). Par ailleurs, il existe aussi et particulièrement, selon Bartky (1998), des normes corporelles sexistes et rigides. Les normes corporelles construisent la féminité, un corps féminin « docile » pour reprendre les termes de Foucault (1976). Selon l'auteure, les normes prescrivent un arrangement spécifique de la taille, la forme, des gestes (incluant la posture et les mouvements) et des accessoires et parures (Bartky, 1998, p.27), ce qui crée un *corps féminin normatif*.

Les normes de genre ont été source d'exclusion et d'inconfort pour certaines répondantes. Une petite poitrine, un corps robuste ou rond, et les cheveux rasés, sont quelques exemples d'attributs corporels jugés « anormaux » et qui dérogent de l'arrangement normatif décrit par Bartky (1998).

Transgresser ou déconstruire le *corps féminin normatif* sont des objectifs que poursuivent plusieurs interventions féministes dansées. Certaines interventions ajoutent à cela la déconstruction des normes hétérosexuelles du genre. Je vois là un lien explicite avec la notion de matrice hétérosexuelle, dont parle Butler (2005), qui produit un enlignement entre le sexe biologique, le genre social et l'orientation sexuelle (désir). Nous verrons comment cela se produit dans la section qui suit.

5.1.3.4 Re-signification culturelle et réappropriation symbolique

Les participant-e-s aux interventions féministes développent des résistances aux violences *symboliques* issues des stéréotypes, des standards de beauté et des normes corporelles, de genre et hétérosexuelles. En effet, les propos des répondantes suggèrent que les interventions féministes dansées leur confèrent un espace pour travailler corporellement sur les normes de genre et pour en effectuer une re-signification. Ce travail corporel renvoie à ce que Butler nomme « le mode de corporalisation de la norme » (Butler, 2006, p.247), c'est à dire la manière dont le corps travaille les normes de genre.

Selon Butler (2006, p.247), le mode de corporalisation de la norme se fait parfois en résistance aux normes de genre, parfois en conformité à celles-ci (2006, p.247). Pour l'auteure, la frontière entre les deux serait très mince, car la norme est à la fois ce qui garantit et ce qui menace « la survie sociale » : « la conformation et la résistance forment une relation paradoxale à la norme, une forme de souffrance et un espace potentiel de politisation » (2006, p.247). Les données de cette recherche suggèrent que certaines interventions féministes dansées offrent aux participant-e-s un espace de résistance aux normes hétérosexuelles du genre (Butler, 2005) et, dans le cas des interventions féministes dansées Drag King, à la cisgenre normativité (Baril, 2009). En effet, des interventions féministes dansées permettent aux participant-e-s de performer un genre social et une orientation sexuelle qui ne correspondent pas au sexe biologique. Elles confèrent un lieu aux individus qui désirent performer et vivre plus librement une corporalité/identité masculine, féminine, « *gender-fuck* », *queer*, trans* ainsi qu'une sexualité gaie, lesbienne, bi, *queer* par exemple. Ceci est possible, notamment, car les interventions rendent disponibles l'usage d'outils – des costumes, du maquillage, des objets, des mises en scènes, des musiques – et l'apprentissage de mouvements, de postures, de gestes, d'attitudes qui permettent de mettre en action

« le mode de corporalisation de la norme » dans une perspective de résistance aux normes hétérosexuelles de genre.

Dans le contexte de d'autres interventions féministes dansées, les participantes agissent simultanément sur les plans de la conformité et de la résistance aux normes de genre. D'une part, elles mettent en scène et revendiquent une ou plusieurs dimensions de l'agencement du *corps féminin normatif* (Bartky, 1998). En ce sens, elles ont recours à des mouvements de danse, des gestes, des attitudes, des vêtements qui font directement référence à la féminité. D'autre part, dans ces mêmes interventions féministes dansées, les résistances aux normes s'effectuent. Cela se produit, par exemple, en introduisant une composante qui vient interrompre l'agencement du *corps féminin normatif*. Comme l'ont témoigné certaines répondantes, c'est en criant, en dansant de manière « agressive », « grotesque » ou « confiante », qu'elles rejettent la prescription d'une féminité normative. Ainsi, les danseuses qu'on pensait dans la norme s'extirpent momentanément des différentes contraintes sociales et ce, par une re-signification corporelle des normes, stéréotypes et standards.

Ce paradoxe de la re-signification des normes peut être davantage illustré par les danseuses burlesques qui transforment le sens que porte leur corps « rond » en les rendant beau et désirable. On peut s'interroger sur cette intervention féministe dansée, à savoir si elle se conforme ou résiste aux normes de la féminité. D'une part, la valorisation de la rondeur s'oppose à la taille normative du corps féminin occidental (Bartky, 1998). D'autre part, le burlesque peut être considéré comme étant un type de danse qui réaffirme le stéréotype sexiste d'hypersexualisation en raison de sa gestuelle suggestive, l'utilisation de costumes sexy et le recours à la nudité. Les propos des répondantes penchent plutôt pour la première analyse. Elles suggèrent que leur pratique du burlesque représente une forme de réappropriation des stéréotypes sexistes et des standards de beauté. En performant une sexualité puissante et créative,

elles refusent publiquement le fait d'être confinées à des étiquettes sexistes qui opposent les figures de la « pute » et de la « vierge ». De plus, en vivant une sexualité féminine collective⁷⁵ sur scène, elles rejettent, d'une certaine manière, les normes hétérosexistes. L'objectif de la performance ne serait plus celui de plaire aux hommes (*male gaze*), (Mulvey, 1975), mais plutôt de se faire plaisir en expérimentant une sexualité alternative.

En plus d'illustrer le paradoxe dont parle Butler (2006), le cas des danseuses burlesques suggère que la re-signification qu'effectuent les interventions féministes dansées ne se situe pas uniquement sur le plan des normes de genre, mais également sur celui des normes hétérosexuelles comme nous venons de le voir, et même des normes capacitistes. En effet, selon Masson (2013, p.114), le système capacitiste promeut des discours de vérités qui divisent et hiérarchisent la diversité des formes - des fonctionnalités et des capacités- corporelles. Cet exemple et plusieurs autres issus de mes données de recherche, illustrent comment la re-signification et la réappropriation symbolique se réalisent en lien avec les divers systèmes d'oppressions qui se conjuguent au sexisme tel que l'hétérosexisme, la cisgenre-normativité, le capacitisme, le racisme et le colonialisme.

Par ailleurs, une question centrale se doit toutefois d'être posée. Au-delà de la re-signification culturelle, les interventions féministes dansées sont-elles des espaces de subversion du genre ? Selon Butler, la re-signification corporelle peut mener à la subversion du genre. Mais y mène-t-elle automatiquement ? Pour Butler (2006), la subversion s'effectue à partir d'un décalage de la répétition qui est inhérent au caractère performatif du genre. Elle écrit : « La question n'est pas s'il faut répéter ou non, mais comment le faire. Il s'agit de répéter en proliférant radicalement le genre, et ainsi déstabiliser les normes de genre qui soutiennent la répétition. » (2005, p.375) La

⁷⁵ Je rappelle que selon une répondante, certains numéros de burlesque se font en groupe et mettent en scène la complicité, la sensualité et l'expression d'une certaine sexualité entre les danseuses.

façon dont les interventions féministes dansées « répètent » le genre contribue-t-il à sa prolifération? Déstabilisent-elles les normes de genre de manière à contribuer à un projet « d'extension des normes de la vie permettant une vie viable. » (Butler, 2006, p.254) ? Face à cette question, je rappelle les points de vue de certaines répondantes présentés dans le chapitre précédant suggérant que les interventions féministes dansées visent une confrontation et une déstabilisation des normes et donc, mènent possiblement à une subversion du genre. Toutefois, le contexte est essentiel afin qu'une re-signification soit subversive et en ce sens, il m'est impossible de discuter du potentiel subversif de l'ensemble des interventions féministes dansées réunies dans mon corpus.

Enfin, j'aimerais discuter de la re-signification et de la réappropriation symbolique à la lumière de la théorie de Hill Collins (1991, p. 95-104) à propos de la création des « savoirs de soi ». L'analyse de Hill Collins s'avère particulièrement éclairante pour voir comment les interventions féministes dansées étudiées dans cette recherche, permettent aux personnes qui y participent de produire de nouvelles connaissances sur elles-mêmes, sur leur corps, leur identité et leur sexualité.

Le concept de « savoirs de soi » est d'ailleurs lié au concept de savoir-pouvoir développé par Foucault (1975). En effet, pour Foucault, le savoir-pouvoir est un mécanisme des institutions modernes qui assujettit les individus et produit les corps disciplinés évoqués précédemment à travers la circulation de discours régulateurs et dominants (ex : corps féminin normatif). Toutefois, ce même mécanisme de savoir-pouvoir est aussi responsable de la production de discours alternatifs ou contre-discours (ex : corps dansant burlesque). Les « savoirs de soi » dont parle Hill Collins (1991) seraient, selon moi, une illustration du caractère positif ou productif du savoir-pouvoir, c'est-à-dire une connaissance nouvelle et alternative à propos de soi qui est acquise à travers la participation à une intervention féministe dansée.

Hill Collins (1991) poursuit en soulignant que « les savoirs de soi » se traduisent en images de soi positives (*positive self-images*) qui seront diffusées par les arts, comme dans la musique blues et l'écriture des femmes noires. En ce sens, l'auteure offre une précision importante pour l'analyse de mes données de recherche. Les interventions féministes dansées rendent possible une re-signification culturelle et une réappropriation symbolique dont les retombées sont de deux ordres : un ordre intime (destiné à soi et à sa collectivité), mais également un ordre public (destiné aux autres). Autrement dit, les apprentissages réalisés par les danseuses, mais aussi leurs contre-discours développés au cours du processus créatif, sont transmis aux publics par le biais des mouvements chorégraphiés, par les mises en scène, par les costumes, etc. On peut s'interroger sur l'efficacité de cette transmission. Est-ce que les « images positives de soi » changent quelque chose chez les spectateurs et spectatrices? Ceux-ci arrivent-ils à défaire les préjugés? À mieux comprendre les violences directe, structurelle et symbolique de manière à opérer un changement féministe dans la population? Il s'agit malheureusement de questions qu'il m'est impossible d'aborder ici, mais qui mériteraient d'être développées dans une recherche ultérieure.

5.2 Les interventions féministes dansées comme espaces favorables au développement du pouvoir d'agir

En plus de favoriser le développement de résistances à la violence, les interventions féministes dansées sont des espaces qui permettent le développement du pouvoir d'agir. Selon Corbeil et Marchand (2010), favoriser la « capacité d'agir » comporte d'une part « une prise de conscience des rapports de pouvoir existant entre les différents groupes sociaux (...) et d'autre part, leur capacité à recourir à des ressources personnelles et collectives en vue d'effectuer des changements individuels et collectifs. » (2010, p.33-34). Dans cette section, et à la lumière de la théorie de Ninacs (2008) sur le pouvoir d'agir, je vais maintenant discuter des différentes

ressources favorisant le développement du pouvoir d'agir, individuel et collectif, qui sont mises à la disposition des participant-e-s au sein des interventions féministes dansées.

5.2.1 Participation

Les interventions féministes dansées offrent un contexte participatif. Pour Ninacs (2008), une progression sur le plan de la participation se fait chez les individus qui acquièrent un pouvoir d'agir. Au-delà du fait d'être présent dans le groupe de danse, la prise de parole, puis la prise de décision sont des caractéristiques qui permettent d'identifier cette progression. Ainsi, les interventions féministes dansées constituent des espaces favorisant l'exercice d'un pouvoir décisionnel qui se décline en deux aspects soit 1) le pouvoir de décider pour soi-même, 2) le pouvoir de prendre part à des décisions collectives. Il est d'ailleurs très intéressant de constater que le processus créatif s'avère être un lieu central d'exercice du pouvoir décisionnel des répondantes. C'est d'ailleurs ce que suggèrent Claire et Jenny (2010, p. 235) et Mitta (2008, p. 45). Il s'agit là d'une particularité et d'une force des interventions féministes dansées.

L'existence de ce pouvoir décisionnel illustre que les interventions féministes dansées sont des espaces qui ont à la fois le souci d'assurer le soutien et le respect des femmes dans leurs démarches de changement en encourageant la libre expression et de favoriser des rapports égaux (Corbeil et Marchand, 2010, p. 40). Il s'agit là de deux des principes fondateurs de l'intervention féministe au Québec.

5.2.2 Les compétences

Les interventions féministes dansées ont permis aux répondantes de développer des compétences sur les plans personnel, interpersonnel et organisationnel : écoute et conscience de leur corps, connaissance d'elles-mêmes et des autres, leadership,

organisation d'évènements, etc. De plus, les données de cette recherche montrent que l'application de ces compétences ne se confine pas au domaine de la danse pour les répondantes interrogées, mais touche bien d'autres aspects de leur vie. Il faut par ailleurs souligner que les compétences semblent se développer davantage dans le contexte d'une participation à long terme et qu'en ce sens, les participant-e-s aux interventions de type « affinitaires » et « professionnelles » sont celles qui m'ont affirmé les avoir le plus développées.

5.2.3 Confiance et estime de soi

Les résultats de cette recherche mettent en lumière l'interrelation entre un rapport positif à son corps et le développement de la confiance en soi ainsi que de l'estime de soi. Si la notion de confiance en soi est intimement liée à celle d'estime de soi, elle s'en différencie : « La notion de « confiance en soi », que l'on peut assimiler à une composante partielle de l'estime de soi, désigne ainsi le sentiment subjectif chez un sujet donné, d'être ou non capable de réussir ce qu'il entreprend. » (André, 2005, p.26) L'estime de soi est plutôt, selon Ninacs (2008, p.21), un processus psychologique qui comprend une « annulation des évaluations négatives de soi » qui ont été intégrées et incorporées par les individus, puis une « auto-reconnaissance d'une identité propre » et de sa compétence⁷⁶, qui culmine sur une reconnaissance de soi par les autres. Les propos recueillis laissent entendre que le corps, bien que marqué par différentes contraintes et oppressions, peut devenir un lieu de confiance et d'estime de soi. Plusieurs répondantes parlent de réussites et de fierté en contexte d'interventions féministes dansées. Le fait d'être capable de « travailler » avec leur corps par la danse s'est transféré en d'autres capacités, telles que de parler en public ou d'assurer le rôle de chorégraphe. Ceci étant, elles ont bénéficié d'une auto-

⁷⁶ Pour Ninacs (2008), la compétence se réfère au terme « capacité d'agir » qui est la traduction d'empowerment que l'auteur utilise.

reconnaissance et d'une reconnaissance par les pairs. Les interventions féministes dansées ont permis d'effectuer des changements individuels positifs dans leur vie.

5.2.4 La conscience critique corporelle

Les résultats de cette recherche soulèvent certaines questions à propos de la définition de la conscience critique telle que proposée par Ninacs (2008).

L'analyse des propos des répondantes a permis d'identifier plusieurs résistances qui passent directement par le corps. Or, quelle est la place du corps dans le développement d'une conscience critique? Le corps est-il mis en opposition à la conscience suivant ainsi la logique d'une tradition philosophique occidentale qui dichotomise et hiérarchise le corps et l'esprit (Bordo, 1993 ; Grosz, 1994)? En mettant l'accent sur la conscience révélée par le passage de l'individu « sans pouvoir » à une collectivisation, puis à l'action politique et sociale (Ninacs, 2008, p.28) cette définition se base sur un ensemble de présupposés dichotomiques et hiérarchiques: l'individu v. la collectivité, l'absence de conscience v. la conscience, etc. Mais à quoi fait référence « l'absence de conscience » sinon au corps, à un ensemble d'expériences « irrationnelles », de sensations et d'émotions historiquement associées au corps, que Platon cherchait à dépasser pour atteindre la « vérité » universelle (Bordo, 1993) ? En ce sens, il semble que la définition de Ninacs (2008) permette difficilement de reconnaître le corps comme étant un lieu de savoir et d'action politique et féministe.

La centralité du corps, tant dans la manière d'évoquer les diverses réalités d'oppressions que dans les résistances déployées par les participant-e-s aux interventions féministes dansées, m'invite à reconnaître l'expression d'une forme de conscience critique qui s'exprime corporellement. Ne serait-il pas plus juste de parler de diverses formes de conscience critique ? Notamment celles des femmes, des *queers* et des féministes. Ne serait-il pas plus inclusif de redonner au corps la place

qui lui revient? Inspiré par le concept de *subjectivité corporelle* de Grosz (1994), je serais tentée de renommer ce concept *conscience critique corporelle*. Par là, j'entends une reconnaissance que la conscience s'exprime non seulement par la parole et l'intellect, mais aussi par les actions du corps.

5.2.5 La danse comme opportunité de création et renforcement de communautés

Les interventions féministes dansées favorisent la création et le renforcement de communautés. Deux caractéristiques propres y contribuent. D'une part, il est possible de constater que les événements sociaux et politiques entourant la pratique de la danse permettent l'échange de conseils et de connaissances entre des personnes vivant des réalités d'oppression similaires. D'autre part, la danse contribue de manière très spécifique à la communication et à la collectivisation des problèmes vécus (Corbeil et Marchand, 2010, p.43). Elle offre des possibilités qu'une communication par la parole ne permet pas. C'est d'ailleurs ce que notaient Frigon et Jenny (2010, p.236) en soulignant que la danse est une forme de « langage non verbal », « qui met en œuvre des récits de corps » et qui permet « d'accueillir les autres ». L'importance du langage non verbal a été soulignée par les répondantes lorsqu'elles ont dit « parler par les mouvements », par exemple. L'importance de l'effet du groupe a également été soulignée lorsqu'elles ont affirmé « avoir l'impression de ne former qu'une personne » avec les autres danseuses ou se sentir « investie d'une force collective ». Cela fait écho à la recherche de Mitta (2008) qui affirmait que les femmes se sentent plus énergisées et puissantes à danser en groupe. La synchronisation des mouvements semble ici une métaphore de la communauté unie dans la poursuite d'un but commun. On peut ainsi supposer que la danse permet la transformation du corps individuel en « corps politique » en transformant une « multitude discrète d'individus épars en un véritable groupe, en une collectivité. » (Centre national de la danse, 2003, p.43)

Ensuite, les interventions féministes dansées soutiennent et renforcent une communauté plus large, qui déborde du groupe des danseuses présentes. Danser en solidarité à une ou plusieurs communautés de lutte est un objectif affiché et partagé par plusieurs interventions féministes dansées que j'ai recensées. Par exemple, le fait d'offrir des performances dans le cadre d'une levée de fonds pour certains organismes-clés d'une communauté et de diffuser des messages de sensibilisation à des causes sociales sont des manifestations de soutien. Ainsi, il est question d'offrir son appui à une communauté existante et non de créer une communauté en soi. Ces pratiques d'interventions féministes dansées sont principalement de types « de la rue » et « affinitaire ».

5.3 Conclusion

Les analyses et discussions présentées dans ce chapitre affinent notre compréhension de ce que sont les interventions féministes dansées et de ce qu'en retirent les individus qui y participent. Dans la lignée des travaux de Mitta (2008) et de Frigon et Jenny (2009, 2010, 2012) – les seuls existant sur l'intervention féministe dansée au Québec – cette étude conçoit les interventions féministes dansées comme étant des espaces de résistances à la violence et une forme d'intervention favorisant le développement d'un pouvoir d'agir passant, notamment, par le corps. Un dialogue entre les données de recherche et diverses théories féministes a par ailleurs permis d'acquérir une vision complexifiée des violences subies et des résistances développées par les femmes et les minorités de genres et sexuelles. À cet égard, les analyses rendent compte d'une multitude de points de résistances qui se déploient en relation aux divers systèmes d'oppressions modulant les expressions de la violence. Entre autres, j'ai discuté des résistances de réappropriation du corps, de l'espace symbolique et de re-signification culturelle.

De plus, plusieurs précisions à propos de la théorie du pouvoir d'agir de Ninacs (2008) ont été apportées. En plus d'identifier que les interventions féministes dansées favorisent le déploiement d'un processus de pouvoir d'agir, cette analyse identifie spécifiquement les ressources individuelles et collectives que rendent disponibles les interventions féministes dansées. Également, à la lumière des données de recherche, la notion de conscience critique corporelle a été suggérée afin de rendre compte du potentiel critique et transformateur du corps et d'offrir une alternative à l'opposition corps/esprit, héritière d'une pensée philosophique occidentale androcentrée (Bordo , 1993 ; Grosz, 1994).

CONCLUSION

En conclusion de ce mémoire, j'aimerais m'attarder à certaines dimensions de ma démarche et mettre en lumière les points saillants qui ressortent des analyses réalisées. De plus, en guise d'ouverture, je voudrais soulever des pistes de réflexion à propos de trois problématiques sociales (féministes) qui émergent de cette étude : les identités, la sexualité et l'image corporelle. Ces réflexions m'amèneront à mettre en lumière des éléments qui pourraient être approfondis dans des recherches ultérieures et à faire des suggestions dans une perspective de renouvellement de l'intervention féministe au Québec.

6.1 Synthèse de la démarche et des principales analyses

La posture féministe de cette recherche a été annoncée dès ses premières lignes. C'est en reconnaissant mon expérience en tant que danseuse, militante et intervenante au sein d'un collectif féministe de *gumboots*, et en m'y inspirant, que s'est amorcé le présent mémoire. Toutefois, dépassant un intérêt personnel, la motivation sous-tendant cette recherche a été alimentée à la fois par une visibilité accrue d'interventions féministes dansées dans l'espace public et par le peu de documentation et d'analyses s'y consacrant au Québec.

La recension des travaux existants autour de la problématique de recherche a montré la pertinence de mener cette recherche. La danse est un phénomène social et politique, et dans une perspective féministe, le corps en est le lieu central de réflexion, d'expérience, d'action et de pouvoir d'agir. Des ouvrages sur l'intervention au Québec ont mis en lumière les défis que doit surmonter l'intervention féministe et les apports de la troisième vague féministe pour étudier l'intervention féministe

dansée. C'est dans cette optique que j'ai défini l'intervention féministe dansée comme **étant toute pratique de danse qui vise la reconnaissance, la reprise de pouvoir et l'instauration de rapports égalitaires entre les genres.**

Au plan théorique, je me suis appuyée sur un cadre théorique du travail social féministe et des ouvrages portant sur l'intervention féministe, le pouvoir et le corps. Ces auteures m'ont conféré une vaste gamme d'outils théoriques s'ancrant à la fois dans des conceptions structurelle et post-structurelle. Le cadre théorique comprend des notions centrales au travail social et aux études féministes : les multiples systèmes d'oppressions, la violence, le pouvoir d'agir et les résistances.

Sur le plan méthodologique, une recherche documentaire et des entretiens individuels semi-dirigés ont été réalisés. Pour la recherche documentaire, une attention particulière a été accordée à sortir des lieux conventionnels du travail social. Ce faisant, j'ai recueilli des informations sur quarante-cinq interventions féministes dansées. De plus, la diversité des profils des dix participantes a généré des résultats d'entretiens riches et diversifiés. En effet, les répondantes m'ont témoigné d'une grande variété de perspectives quant à leur conception de leur rapport au corps, du pouvoir, de la danse, de ce que sont des résistances féministes.

L'analyse des données constate que les interventions féministes dansées sont des espaces qui permettent aux individus qui y participent de résister à la violence directe, structurelle et symbolique. Ces résultats permettent ainsi de complexifier la vision que nous avons de l'intervention féministe dansée. On a pu y voir les conditions optimales pour le développement d'un pouvoir d'agir et plus particulièrement dans les ressources conférées aux participant-e-s. Ces ressources sont individuelles/corporelles, de groupe et collectives, ce qui fait de l'intervention féministe dansée une intervention holistique et multidimensionnelle.

La dimension holistique des interventions féministes dansées s'actualise tout d'abord par le fait qu'elles placent le corps au cœur de l'intervention⁷⁷. Ce faisant, elles dérogent à la tradition philosophique occidentale qui oppose et hiérarchise le corps et l'esprit (Bordo, 1993; Grosz, 1994). En intervention féministe dansée, on reconnaît le corps comme étant un lieu où prennent ancrage des réflexions et des actions féministes sur les différentes violences et oppressions vécues, mais aussi où peuvent émerger de nouvelles identités et déconstruire le genre.

À cette dimension holistique s'ajoute une perspective multidimensionnelle, puisque la danse et le féminisme interviennent de manière simultanée à différents niveaux. Sur le plan individuel/corporel, les interventions féministes dansées offrent une opportunité pour que chaque individu se réapproprie son corps. Cette réappropriation s'effectue par l'expression d'une manière alternative, à travers un langage non-verbal, et désamorce les effets des différentes formes de violences accumulées sur ou dans le corps. Les participant-e-s jouent avec les normes, les standards et les stéréotypes et se dégagent d'une ou des oppressions systémiques (systèmes d'oppressions raciste, sexiste, capacitiste, hétérosexiste, âgiste, cisgenre normatif).

Ensuite, sur le plan du groupe, les interventions féministes dansées favorisent le travail de collectivisation des oppressions (Corbeil et Marchand, 2010, p. 42-43). Ce travail est facilité par le fait que la danse est un outil unique et original pour l'écoute de soi et des autres. La collectivisation est également rendue possible par le biais des

⁷⁷ Un élément supplémentaire à propos de la place du corps en intervention féministe, qui n'a toutefois pas été étudié dans cette recherche, mérite d'être ici amené. Selon Joan C. Chrisler et Jean M. Lamont (2008) dans leur article *Can exercise contribute to feminist therapy?* la dimension corporelle est trop souvent mise de côté en intervention féministe, et ce, bien que les liens entre le bien-être corporel et le bien-être psychologique soient clairement établis par des recherches scientifiques. Bien que mon étude ne se soit pas attardée de manière spécifique à l'intervention féministe dansée en tant qu'exercice physique, il apparaît ici important de souligner que des répondantes ont témoigné d'un sentiment de bien-être physique relié au fait de bouger leur corps.

étapes de création collective, qui sont souvent mises de l'avant dans plusieurs projets d'interventions féministes dansées.

Enfin, les interventions féministes dansées créent ou renforcent la communauté. Cette forme d'intervention confère des outils spécifiques permettant de prendre la parole, de rendre visible les violences qui concernent les identités, la sexualité, l'image corporelle de différentes communautés de femmes et de *queers*, de les reconnaître, de mobiliser et de sensibiliser les danseuses et le public. Ce faisant, elles permettent une re-signification culturelle qui contribue à la réappropriation de l'espace public et symbolique.

6.2 Trois problématiques actuelles

Je voudrais maintenant attirer l'attention sur trois problématiques sociales (féministes) qu'abordent les interventions féministes dansées au Québec. Voyons comment ces interventions posent un regard contemporain sur les identités, la sexualité et l'image corporelle, un regard qui s'avère d'intérêt pour le renouvellement de l'intervention féministe au Québec.

6.2.1 Identités

L'intervention féministe dansée valorise les identités complexes. Trois dimensions des identités « marginalisées » ont été mises de l'avant par les résultats et analyses de cette étude : 1) l'identité de genre (féminité, cis/transidentité), l'identité racialisée (ex : autochtones, minorité ethnoculturelle, migrante) et 3) l'identité sexuelle (orientation sexuelle, désir). Ces dimensions correspondent à des préoccupations de troisième vague féministe, puisqu'elles mettent en évidence l'hétérogénéité des identités et de ce fait, elles remettent en question le Sujet « femme », en tant qu'entité universelle, homogène et unifiée (Butler, 2005, p. 62-63 ; Mensah, 2005, p. 111).

Ensuite, l'intervention féministe dansée renvoie à des références concrètes de l'intersectionnalité (Crenshaw, 2005 ; Harper, 2013, Corbeil et Marchand ; 2007). En construisant de nouvelles images de soi (Hill Collins, 1991) et de nouveaux savoirs-pouvoirs (Foucault, 1975), les interventions féministes dansées permettent aux participant-e-s de créer et de mettre « en avant-scène les histoires des personnes marginalisées [...] des récits alternatifs [aux] narratifs dominants à propos des problèmes sociaux et des personnes qui sont aux prises avec » (Harper, 2013, p.49). Ainsi, les interventions féministes dansées sont des interventions qui permettent le mouvement entre les identités et les intersections.

Au travers de l'espace créatif, qu'il soit individuel ou collectif, les participant-e-s choisissent les dimensions de leurs identités à partir desquelles elles veulent créer, questionner, et revendiquer. Les participant-e-s peuvent décider de transformer et de re-signifier la féminité dans une perspective fluide par exemple. Le choix de mouvements, la posture, la voix, les costumes, la musique, la mise en scène, etc, peuvent les amener à performer la masculinité, à exprimer la sensualité et une attirance envers une autre femme ou encore à porter fièrement ses cheveux frisés. Ce sont là de nouveaux *possibles identitaires* qui, par exemple, sortent des oppositions binaires. D'ailleurs, c'est ce que Lamoureux percevait chez les artistes féministes contemporaines (2013, p. 138), qui à partir d'un travail du corps, créent de nouvelles identités hybrides. Ceci étant, les interventions féministes dansées s'affirment comme des espaces où il devient possible et souhaitable de travailler dans une perspective « multi-identitaire » (Mensah, 2007, p. 111), c'est-à-dire de manière à considérer le caractère multiple, fluide et changeant des identités. L'intervention féministe dansée peut ainsi être considérée d'une certaine façon comme une intervention *queer* qui fait « place à la création d'alternatives dans le ici et le maintenant, sur le plan des identités [...] » (Leduc et Riot, 2011, p.211).

Enfin, les interventions féministes dansées étudiées dépassent et déconstruisent l'identité de victime qui pèse sur les femmes et les personnes marginalisées ou minorisées ayant vécu différentes formes de violences au courant de leur vie. Ceci est rendu possible par le fait que ce type d'interventions travaillent avant tout à partir des pouvoirs d'agir individuel et collectif. Elles mettent l'accent sur la *possibilité* de chacun et chacune de danser, de créer. De plus, le fait que les participantes disposent généralement d'un pouvoir décisionnel dans le processus permet à celles-ci de confronter leurs difficultés ou, au contraire, de les mettre de côté pour un moment.

La dimension ludique de la danse contribue également à alléger un quotidien parfois lourd et parsemé d'obstacles dans lequel peuvent se trouver les participant-e-s. La danse, telle un oasis, permet de se ressourcer, de se réfugier dans un univers où le plaisir prend le dessus et où les *possibles* deviennent enfin visibles. Ainsi, les interventions féministes dansées travaillent davantage sur la dimension productive des oppressions et des violences. Les violences ne sont pas seulement dénoncées, elles sont réarticulées au sein même du processus créatif et elles prendront ainsi un tout autre sens. Ceci fait écho à Mensah (2007, p. 111) selon laquelle le renouvellement de l'intervention féministe passe par le biais du « potentiel subversif des réalités oppressives ».

6.2.2 Sexualité

Les interventions féministes dansées documentées abordent la sexualité de deux manières principales.

D'une part, certaines interventions cherchent à questionner et à critiquer une tendance à la sexualisation, voire à l'hypersexualisation des corps des femmes dans notre société. À cet effet, j'ai illustré dans ma recherche que des interventions dénoncent l'aliénation que vivent les femmes sous l'emprise de cette sexualisation alors que

d'autres visent la prévention de l'hypersexualisation chez les jeunes. Ces interventions féministes s'allient à la perspective féministe selon laquelle le pouvoir patriarcal fait violence aux femmes en s'imposant sur leur corps et leur sexualité à travers une culture populaire sexiste (Dworkin, 1980 dans Dworkin et Kuehni, 2006, p. 103).

D'autre part, j'ai discuté de plusieurs interventions et de propos de répondantes qui cherchent à faire reconnaître la diversité des identités et des pratiques sexuelles des femmes et des *queers*. Par exemple, des performances burlesques sont dédiées à promouvoir une attitude positive en relation à la sexualité féminine et à remettre en question les standards de beautés dominants. Des interventions offrent aussi des espaces de danse *queer*. Celles-ci remettent ainsi en question l'hétéronormativité et la binarité du genre qui sont à la base de nombreuses danses telles que le Tango, par exemple. Des performances Drag King quant à elles, luttent contre les normes oppressives de genre et de sexualité, puis contre la transphobie en permettant à des femmes, des personnes *queers*, « gender-fuck » et des hommes trans* de performer la masculinité dans le cadre d'ateliers et de spectacles. Les numéros Drag King abordent souvent, avec humour, des thèmes associés à une sexualité inclusive et positive. Encore plus, l'éducation sexuelle auprès des jeunes est également favorisée, mais cette fois-ci, par l'entremise d'interventions qui concernent la sexualité des jeunes *queer* dans le cadre de fêtes dansantes (*Faggity Ass Friday*).

Ces deux manières d'aborder la sexualité au sein des interventions féministes dansées sont similaires à celles qui existent au sein du mouvement féministe au Québec. La sexualité est conçue à la fois comme un lieu de contrôle et de domination des femmes et comme un espace pour se réinventer, pour valoriser la diversité et la plus grande inclusion de toutes les personnes impliquées dans les rapports de pouvoir que les normes sexuelles produisent. Les interventions féministes dansées qui s'inscrivent dans cette deuxième perspective offrent des exemples intéressants d'intervention qui s'éloignent du discours moralisateur et normatif propagé dans notre société en matière

de sexualité (Mensah, 2009). En ce sens, elles semblent poser des éléments de réponse à la question suivante :

Comment renouveler l'intervention destinée à s'attaquer aux questions touchants la sexualité, notamment en matière d'identité sexuée et de violences sexuelles, tout en limitant les aspects victimisant d'un féminisme universel déconnecté de la réalité multiple et parfois contradictoire des femmes? (Mensah 2007, p.111)

Sans nier les différents rapports de pouvoir qui se rapportent à la sexualité et qui sont associés, par exemple, au sexisme, à l'hétérosexisme et à la transphobie, ces interventions font émerger des résistances inédites aux stéréotypes et normes dominants en matière de sexualité et mettent de l'avant le plaisir que la sexualité procure.

Cette problématique féministe concerne la manière de contrer la normativité sexuelle, qui prescrit une sexualité et interdit les autres. La normativité sexuelle a été dénoncée par des critiques issues des années 1980 (Rubin 1984), mais demeure une revendication portée encore aujourd'hui par de nombreuses féministes de troisième vague (Mensah, 2005, p.16-17 ; 2007, p.103).

6.2.3 Image corporelle

L'image corporelle⁷⁸ et certaines problématiques y étant associées telles que les troubles alimentaires, serait une préoccupation centrale chez les féministes de troisième vague (Mensah, 2005, p.16). Les résultats de cette recherche ont démontré que les interventions féministes dansées agissent directement sur cette question.

⁷⁸ L'image corporelle concerne la représentation subjective qu'un individu se fait de son corps. Il inclut des aspects cognitifs (perception du corps et expériences corporelles) et émotionnels (plaisir, satisfaction à propos de l'apparence et des fonctions du corps) (Vinette, 2001, p. 130)

En effet, il a été vu que la plupart des répondantes soutiennent vivre ou avoir vécu une forte dépréciation de leur corps : corps trop « mince », trop « rond », « handicapé », « limité », « tordu », « mal connu », « fâché », et plus encore. Dans une perspective féministe, l'image corporelle lie la représentation subjective de l'individu au contexte social et culturel occidental dans lequel il se trouve (Bordo, 1993 ; hooks, 1990). En ce sens, les résultats de cette recherche, soutiennent que l'image corporelle est traversée par 1) les stéréotypes racistes, sexistes, capacitistes, 2) les standards de beautés et 3) les multiples normes de genre. Il faut tenir compte de l'ensemble de ces éléments pour appréhender la dépréciation du corps qui m'a été témoigné de manière généralisée par les répondantes. Dans un tel contexte, les interventions féministes dansées cherchent à favoriser l'acceptation de soi et de son corps chez les participantes en valorisant la diversité des identités et des corps sur scène et dans notre société : corps ronds, corps handicapés, corps vieillissants, corps maigres, corps de couleurs, corps « gender-fuck », corps « drag ».

Toutefois, en contrepartie, il est nécessaire de mentionner que la danse demeure un art impliquant des pratiques corporelles qui peuvent également être source de standardisation et normalisation. En ce sens, nous avons vu, au chapitre établissant la problématique de recherche, l'analyse d'auteures qui soutiennent que la danse, et le ballet en particulier, reproduit des stéréotypes et des normes de genre sexistes (Wolff, 1998 ; Manning, 1997, Novack ,1993). Plus encore, le mémoire de maîtrise de Valérie Beauchamps intitulée *La recherche de « sexiness » chez les adeptes de pole-fitness : une étude de terrain montréalais (2013)*, illustre très bien de quelle manière certaines pratiques de danse se rapprochant de la culture populaire et du burlesque, peuvent s'inscrire « dans » la norme patriarcale, hétéronormative et néolibérale (Beauchamps, 2013, p. 109-110). Dans ce cas, la danse perpétue les violences symboliques au sein de notre société. Cette compréhension de la danse concorde avec les propos de certaines répondantes, et plus particulièrement celles ayant un parcours professionnel en danse. Celles-ci ont rapporté être inconfortables en ce qui a trait à la

« maigreur » des danseuses et aux fortes normes de genre dans certains milieux de danse. Ceci rappelle que les interventions féministes dansées ne se situent pas à l'extérieur des multiples systèmes d'oppressions, bien au contraire. En tant que résistances au pouvoir, elles s'y trouvent plutôt bien ancrées, comme a pu le comprendre Foucault (1975).

6.3 Quelques suggestions

Ayant été encore très peu étudiées, les interventions féministes dansées pourraient faire l'objet de nombreuses études futures. J'invite les chercheur-e-s à développer des recherches qui mettent en commun les savoirs et les intérêts des domaines du travail social, des études féministes et de la danse. Les trois problématiques sociales qui viennent d'être discutées pourraient servir de base pour inspirer les chercheuses et chercheurs dans ces domaines. De plus, l'utilisation d'une lunette théorique et méthodologie spécifiquement *queer* pourrait être très intéressante pour étudier les interventions féministes dansées.

Partant du constat que les collaborations entre les études féministes et la danse au Québec sont très rares, j'invite également des chercheuses et chercheurs à mieux comprendre de quelle nature sont les liens et les barrières qui se forment entre ces disciplines. Une recherche adoptant une perspective historique sur le sujet pourrait être très pertinente.

Une autre piste de recherche future concerne l'approfondissement de la notion de *conscience critique corporelle* que j'ai suggérée au chapitre IV. Alors que le corps est grandement étudié dans la discipline de la danse et - dans une moindre mesure - des études féministes, celui-ci est complètement délaissé en travail social. Par exemple, je crois qu'il serait intéressant de mieux comprendre la place des actions du corps dans le processus d'un développement du pouvoir d'agir.

J'aimerais terminer ce mémoire en adressant quelques suggestions aux « intervenant-e-s » féministes de tous les horizons - artistes, militant-e-s, danseuses et danseurs, travailleurs et travailleuses sociales - qui voudraient contribuer à l'intervention féministe dans une perspective de troisième vague. J'invite à :

- Adopter une définition inclusive de ce qu'est l'intervention féministe, une intervention qui se base non seulement sur les rapports sociaux de sexe, mais aussi sur les rapports de genre et leur déconstruction.
- Sortir des sentiers battus, des lieux conventionnels du travail social féministe, afin de s'inspirer et de reconnaître les résistances diverses de femmes, des féministes et des *queers*.
- Porter davantage attention au corps et à son potentiel transformateur puisque cela peut favoriser la conscience critique corporelle, c'est-à-dire la reconnaissance du corps comme étant une entité (individuelle et collective) qui a le pouvoir d'entamer des changements individuels, sociaux et politiques.
- Créer des espaces et des outils artistiques qui permettent aux individus d'explorer et de s'exprimer par le biais du corps et du mouvement.
- S'ouvrir aux dimensions fluide et changeante des identités, aux dimensions positives et créatives des sexualités et à la diversité des images et des réalités corporelles.

Ces suggestions pourront, je l'espère, contribuer au développement de l'intervention féministe au Québec afin qu'elle soit plus inclusive et soucieuse des diverses réalités actuelles que vivent les féministes, les femmes, les *queers* et toutes les personnes marginalisées.

APPENDICE A

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

TITRE: Les interventions féministes dansées au Québec : repérage documentaire et points de vue de participantes sur le pouvoir d'agir et le corps

IDENTIFICATION

Étudiante-chercheure responsable du projet : Geneviève Dauphin-Johnson

Adresse postale : 3833 rue Verdun, H4G 1K7, Montréal (Québec)

Adresse courriel : genevieve.dauphin.johnson@gmail.com

Directrice : Maria Nengeh Mensah

C.P. 8888, succursale Centre-Ville, Montréal (Québec), H3C 3P8

Département, centre ou institut : École de travail social de l'UQAM

Adresse courriel : nengeh.mensah@courrier.uqam.ca

BUT GÉNÉRAL DU PROJET

Vous êtes invité(e) à prendre part à ce projet de recherche qui vise à mieux connaître les interventions féministes dansées actuelles au Québec et les points de vue des individus qui y participent. Plus précisément, cette recherche vise à recueillir votre point de vue sur votre expérience; notamment à propos de votre expérience, de votre rapport au corps ainsi que du pouvoir d'agir individuel et collectif au sein de l'intervention féministe dansée. Ce projet de recherche a reçu l'appui financier du Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada.

Ce projet de recherche a reçu l'appui financier du Conseil de Recherche en Sciences humaines du Canada.

TÂCHES DEMANDÉES AU PARTICIPANT OU À LA PARTICIPANTE

Votre participation consiste à donner une entrevue individuelle au cours de laquelle il vous sera demandé de décrire votre participation à une intervention féministe dansée, le sens qu'a pris cette expérience pour vous, vos opinions quant aux changements

individuels et collectifs effectués par celle-ci et la perspective féministe du projet. Cette entrevue est enregistrée numériquement avec votre permission et prendra environ 1 h de votre temps. Le lieu et l'heure de l'entrevue sont à convenir avec l'interviewer (Geneviève Dauphin-Johnson). La transcription sur support informatique qui en suivra ne permettra pas de vous identifier.

MOYEN DE DIFFUSION

Les résultats de cette recherche seront publiés dans un mémoire de maîtrise et possiblement dans des articles scientifiques qui seront soumis à des revues savantes.

AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement des connaissances par une meilleure compréhension de la vision qu'ont les participantes et participants en ce qui a trait aux transformations individuelles et collectives des engendrés par les interventions féministes dansées. De plus, personnellement, vous pourriez apprécier partager librement votre expérience et vos opinions à propos de l'intervention, de la danse et du changement social féministe. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Vous devez cependant prendre conscience que certaines questions pourraient raviver des émotions désagréables liées à une expérience d'intervention féministe dansée, ou à une expérience connexe, que vous avez peut-être mal vécue. Vous demeurez libre de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier. Les contacts de Multi-Écoute, Tel-Écoute ou Face-à-face, qui sont des services d'écoute et de référence gratuits à Montréal vous seront transmis si vous en manifestez le besoin. Il est de la responsabilité de l'interviewer de suspendre ou de mettre fin à l'entrevue s'il estime que votre bien-être est menacé.

ANONYMAT ET CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seuls les membres de l'équipe de recherche (l'étudiante-chercheure et sa directrice) auront accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche (enregistrements numériques et transcriptions codées) sera gardé sur l'ordinateur personnel de l'étudiante-chercheure (avec mot de passe) ainsi que sur un disque dur externe pour la durée totale du projet. Les formulaires de consentement seront quant à eux gardés dans une filière du bureau (à domicile) de l'étudiante-chercheure. Les enregistrements ainsi que les formulaires de consentement seront détruits après l'acceptation officielle du mémoire.

PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure, et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas, les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que l'équipe de recherche puisse utiliser aux fins de la présente recherche (articles, mémoires, thèses, conférences et communications scientifiques) les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement à moins d'un consentement explicite de votre part.

DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Pour des questions additionnelles sur le projet, sur votre participation et sur vos droits en tant que participante ou participant de recherche, ou pour vous retirer du projet, vous pouvez communiquer avec l'étudiante-chercheuse ou sa directrice.

Le projet auquel vous allez participer a été approuvé sur le plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains par le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants (CERPÉ) de la Faculté des sciences humaines de l'UQAM. Pour toute question ne pouvant être adressée à la direction de recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter la présidente du comité par l'intermédiaire de la coordonnatrice du CERPÉ, Anick Bergeron, au 514 987-3000, poste 3642, ou par courriel à l'adresse suivante : bergeron.anick@uqam.ca.

REMERCIEMENTS

Votre collaboration est importante à la réalisation de ce projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous.

SIGNATURES :

Je reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que l'étudiante-chercheuse a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à

cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner.

Participante ou Participant

Je souhaite être informée, informé des résultats de la recherche lorsqu'ils seront disponibles : ☐ oui ☐ non

Nom, en lettres moulées, et coordonnées

Signature de la participant, du participante

Étudiante-Chercheure

Je déclare avoir expliqué le but, la nature, les avantages, les risques du projet et avoir répondu au meilleur de ma connaissance aux questions posées.

Signature de l'étudiante-chercheur :

Date :

Nom (lettres moulées) :

Un exemplaire du formulaire d'information et de consentement signé doit être remis au participante ou participant.

APPENDICE B

Participant.es recherch.és

Vous participez ou avez déjà participé à un projet de danse (intervention, série d'ateliers, action collective, performances, etc.) ayant certaines visées féministes?

Vous voulez partager votre expérience?



Vous êtes invité.e à participer à une recherche portant sur les interventions féministes dansées au Québec.

La recherche a pour but de documenter ces pratiques et de mieux comprendre les expériences des personnes qui y ont participé.

Qui peut participer? Toute personne âgée de 18 ans ou plus qui a participé à une intervention féministe dansée au Québec au courant des 5 dernières années.

En quoi consiste la participation? Il s'agit d'une entrevue individuelle d'environ 1 heure.//La participation à ce projet est volontaire.//La confidentialité des réponses est assurée.

Pour participer : Geneviève Dauphin Johnson,
étudiante-chercheuse à la maîtrise à l'École de travail social à l'UQAM:
genevieve.dauphin.johnson@gmail.com | 438-937-7515

APPENDICE C

GUIDE D'ENTRETIEN

***Les interventions féministes dansées au Québec :
repérage documentaire et perception de vue de participant-e-s
sur le pouvoir d'agir et sur le corps***

Introduction

- Présentation de la recherche et de la chercheuse
- Lecture et signature du formulaire de consentement
- Quelques informations concernant le déroulement de l'entretien :
 - o Je prendrai des notes au courant de l'entretien en guise d'aide-mémoire.
 - o Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses, il s'agit de mieux comprendre votre expérience au sein de _____ ainsi que votre perception sur _____.
 - o N'hésitez pas à me demander de répéter une question ou de la reformuler si vous ne la comprenez pas.
 - o Il se peut que je vous demande de clarifier ou d'approfondir votre réponse à une question. Il s'agit de m'assurer que nous avons bien touché tous les aspects de la question et non de vous remettre en question.
 - o Certaines questions pourront demander un certain travail de mémoire. N'hésite pas à prendre ton temps avant de répondre. Je suis ouverte à ce que tu me demandes un moment pour réfléchir. Tu peux faire tout ce que tu veux pour t'aider, prendre une grande respiration, fermer les yeux, te lever et faire un mouvement de danse, n'importe quoi qui pourrait te permettre de te recentrer!
- As-tu des questions avant qu'on commence?

- Allumer enregistreuse audio et noter l'heure du début de l'entretien.

Thème A : La participation à l'intervention dansée féministe au Québec

J'aimerais tout d'abord que tu me parles de ton expérience en tant que participante ou participant au _____.

1. Comment as-tu commencé à participer à _____?
 - Pourquoi y participes-tu?
2. Peux-tu m'expliquer en quoi consiste X? Que faites-vous dans _____?
 - Participes-tu à tous les aspects de _____?
 - Peux-tu me décrire une séance (atelier, intervention, pratique) typique?
3. Peux-tu me parler d'un moment marquant que tu as vécu au courant de ta participation au sein de _____?
4. Qu'est-ce que tu as le plus apprécié et le moins apprécié de ta participation au sein du _____?

Thème B : Le rapport au corps

Je vais maintenant te demander de me parler de ton rapport au corps dans _____.

5. Pour commencer, j'aimerais que tu me parles un peu de ton rapport à ton corps, de **manière générale**, dans ta vie?
6. Peux-tu me décrire comment tu te sens dans ton corps **dans l'une des activités**, de _____, qu'il s'agisse d'une pratique, d'un atelier ou d'un spectacle?
 - Quel est le regard que tu poses sur ton propre corps lorsque tu dances? Comment vois-tu ton corps? Comment habites-tu ton corps?
 - Peux-tu me décrire comment tu te sens dans ton corps en relation les autres participantes et participants?
 - Peux-tu me décrire comment tu te sens dans ton corps lorsque tu es devant le public?

7. Est-ce que ta participation à _____ a occasionné **des changements** en ce qui concerne ton rapport à ton corps, par exemple sur comment tu vois ton corps ou comment tu entres en relation avec les autres par le biais de ton corps?

Thème C : Le pouvoir d'agir individuel

Je vais maintenant te questionner de ton point de vue sur le pouvoir personnel au sein de _____.

8. À ton avis, quel est **ton pouvoir** lorsque tu dances dans le cadre d'une activité de _____ ?
- Par exemple, quel est ton pouvoir lorsque tu es sur scène?
9. Comment perçois-tu la **place que tu occupes** au sein de _____ ?
- Est-ce que tu penses qu'il y a une **place pour tes idées** dans _____ ? Si oui, peux-tu me donner un exemple? Sinon, pourrais-tu me dire ce qui te laisse croire cela?
 - Penses-tu avoir de la place pour prendre **des décisions**? Si oui, à quel niveau? Sinon, pourquoi?
10. Est-ce que ta participation à _____ t'a **apporté quelque chose** au niveau personnel? Si oui, quoi? (des compétences?)
11. Est-ce que ta participation à _____ t'a amené à te **considérer autrement**, par rapport à comment tu te voyais avant? (estime de soi)
12. Est-ce que ta participation à _____ t'a amené à **prendre conscience** de certaines choses? Si oui, lesquelles?
13. Selon toi, est-ce que ta participation à _____ t'a amené à faire **des changements** dans ta vie? Si oui, quels ont été ces changements?

Thème D : Pouvoir d'agir collectif et enjeux féministes

Je vais maintenant te demander de me parler de ton opinion du pouvoir d'agir collectif de _____ et de ta perception des changements sociaux (féministes) qu'une telle pratique peut occasionner dans notre société.

14. Crois-tu que _____ poursuit certains objectifs en commun? Si oui, pourrais-tu m'en parler un peu?
- Crois-tu que _____ partage une cause commune? Si oui, pourrais-tu m'en parler un peu?
15. Crois-tu qu'un pouvoir collectif s'est développé au sein de _____? Si oui, comment qualifies-tu ce pouvoir et à quel niveau se situe-t-il?
- Par exemple, est-ce certains **liens sociaux** (entraide, amitié, solidarité, unité) **entre les membres** du groupe auraient pu mener au développement d'un pouvoir de groupe?
 - Est-ce que la **structure organisationnelle** de _____ aurait pu mener au développement d'un pouvoir collectif?
 - Est-ce qu'un **événement** particulier aurait pu mener au développement d'un pouvoir collectif?
 - Est-ce que le groupe a décidé de **mener des actions avec et pour** une communauté particulière? Si oui, quelles sont-elles?
16. Crois-tu qu'un projet comme _____ peut contribuer à changer certaines choses dans notre société? Si oui, à quels niveaux?
- Par exemple, est-ce que tu crois que _____ contribue à combattre divers **problèmes sociaux** que les femmes ou autres minorités de genre rencontrent dans leur vie (violences, troubles alimentaires, pauvreté, discriminations, exclusions, etc.)
 - Est-ce que tu penses que _____ contribue à la **reconnaissance** des femmes ou d'autres individus qui vivent une oppression en lien avec son genre? Si oui, de quelle manière?
 - Est-ce que vous pensez que _____ contribue à **l'instauration de rapports (sociaux de genre) plus égalitaires** dans notre société? Si oui, de quelle manière? (Entre les hommes et femmes, entre les femmes elles-mêmes ou pour des individus qui définissent leur genre autrement (*queer*, trans par exemple.))
17. À ton avis, est-ce qu'on peut dire que _____ est un projet de féministe? Si oui, si non, pour quelles raisons?

Questions factuelles sur la pratique d'intervention féministe dansée

1. Depuis combien de temps participez-vous à _____?
2. Aviez-vous déjà dansé avant de participer à _____?

3. À quelle fréquence le groupe se rencontre-t-il?
4. Combien y a-t-il de participantes ou de participants?

Questions sociodémographiques

5. Comment définissez-vous votre identité de genre?
6. Quel âge avez-vous?
7. Comment définissez-vous votre appartenance ethnoculturelle?
8. Quelle est votre occupation principale dans la vie?
9. Gagnez-vous votre vie par le biais de l'activité de la danse?
10. Quel est votre niveau d'études?

APPENDICE D

FICHE UTILISÉE POUR LA RECENSION DOCUMENTAIRE

Nom	
Groupe ou individu à la base de l'initiative	
Description de l'intervention incluant la forme (action collective, ateliers, spectacle, performance)	
Le lieu où la pratique a pris forme	
Durée dans le temps	
Le type de participant-e-s	
Problèmes sociaux abordés	
Objectifs	
Qualités féministes de la pratique	
Type de danse	
Public cible	
Accessibilité de la pratique	
Document recensé (type de document et référence)	

BIBLIOGRAPHIE

Académie de danse orientale de Québec. (2015). *La danse orientale: origines et avenues*. Récupéré le 9 janvier 2015 de <http://aichaqc.com/?c=orig>

Association de Thérapie par la Danse et le Mouvement au Canada (ATDM). (2014). *Qu'est-ce que la thérapie par la danse et le mouvement?* Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://fr.dmtac.org>

Aguilar L. and Tee A. C. [s. d.]. *Biography Laura Aguilar. Women Artist of the American West*, Purdue University, College of Liberal Arts. Récupéré le 9 décembre 2014 de <http://www.cla.purdue.edu/WAAW/Corinne/Aguilarbio.htm>

Anadon, M. (2006). La recherche dite qualitative : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26 (1), p. 5-31.

André, C. (2005) L'estime de soi. *Recherches en soins infirmiers*, (3)82, 26-30.

Baillargeon, M. (2011). Troisième vague féministe au Québec: une expérience en mouvement. Dans *Remous, ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe*. Montréal : Les Éditions du Remue-ménage, 9-20.

Baines, D. (2001). Every day practices of Race, Class and Gender. *Journal of Progressive Human Services*, (11) 2, 5-27.

Baines S. (2011). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press.

Baril, A. (2009). Transsexualité et privilèges masculins : fiction ou réalité ? Dans Line Chamberland *et al.* (dir.). *Diversité sexuelle et constructions de genre* (p. 263-295). Québec: Presses de l'Université du Québec.

_____ (2007). De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*, (20) 2, 61-90.

Bartky, S. L. (1998). Foucault, Femininity, and Modernization of Patriarcal Power. Dans Weitz, L. *The Politics of Women's Bodies, Sexuality, Appearance and Behavior* (p.25-45). New York et Oxford : Oxford University Press.

Batchelor, R (2014). *What is queer tango ?* Récupéré le 1er janvier 2014 de <http://www.queertangolondon.com/blog/post.php?s=2014-11-19-what-is-queer-tango>

Barnett, O., C. L. Miller-Perrin et R. D. Perrin. (2005). *Family Violence Across the Lifespan: An Introduction*, (2e édition), Thousand Oaks : Sage Publications.

Beauchamps, V. (2013). *La recherche de « sexiness » chez les adeptes de pole-fitness : une étude de terrain montréalais*, (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Récupéré de Papyrus, l'archive de publications électroniques de l'UdeM. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10577/Beauchamp_Valerie_2013_memoire.pdf?sequence=5

Bell, K. (2012). Towards a Post-Conventionnal Philosophical Base for Social Work. *British Journal of Social Work*, (42), 408-423.

Bergier, B. (2000). Introduction. Dans *Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales* (p.5-22). Paris : Éditions L'Harmattan.

Bizzini Lucio. (2007). L'âgisme. *Gérontologie et société* (4) 123, 263-278.

Boisclair, O. et al. (2010). L'intervention féministe dans les centres de femmes : en action pour un monde plus juste! Dans Marchand, I. et Corbeil, C. (dir.) (2010). *L'intervention féministe d'hier à aujourd'hui, portrait d'une pratique sociale diversifiée* (p.211-227). Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: University of California Press.

Blais, M. et al. (2007). Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical. *Recherches féministes*, (20) 2, 141-162.

Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture and the Body*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.

Boulebès, C. (dir.) (2014). *Femmes et attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*. Dijon : Presses du réel.

Bourcier, M.-H. (2001 réédité 2006). *Queer zones: politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris : Balland.

Bourgon, M. et Corbeil, C. (1990). Dix ans d'intervention féministe au Québec : bilan et perspectives. *Santé mentale au Québec*, (1), 205-222.

_____ (1988). Travail social et femmes de l'an 2000 : les défis de l'avenir. *Service social*, (37)12, 1.

_____ (1987). L'approche féministe en termes de rapports sociaux ou l'art de survivre sur la corde raide en talons hauts ! *Service social*, (36) 23, 248-273.

Breton, É. et al. (2007). Mon/notre/leur corps est toujours un champ de bataille : discours féministes et queers libertaires au Québec, 2000-2007. *Recherches Féministes* (20) 2, 113-139.

Butler, J. (2006). La question de la transformation sociale, Dans *Défaire le genre* (p. 233-261). Paris : Éditions Amsterdam. (2004).

_____ (2005). *Trouble dans le genre*. (traduit de l'anglais par C. Krauss). Paris : La Découverte.

_____ (2002). *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*. L. Scheer.

Centre national de la danse. (2003). *Danse et politique*. Paris : Le Mas de la danse.

Chrisler J. C. et Lamont, J. M. (2002) Can exercise contribute to feminist therapy? *Women & Therapy*, 25, 9-22.

Coderre C. et Hart J. (2003). « Pratiques d'intervention féministe auprès des femmes survivantes d'agression à caractère sexuel : le contexte franco-ontarien » *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, (9)1, 186-210.

Corbeil, C. et Marchand, I. (2010). L'intervention féministe : un modèle et des pratiques au cœur du mouvement des femmes québécois. Dans *L'intervention*

féministe d'hier à aujourd'hui, portrait d'une pratique sociale diversifiée, Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 23-56.

_____ (2006). Penser l'intervention féministe à l'aune de l'approche intersectionnelle : défis et enjeux. *Nouvelles pratiques sociales*, (19)1. 40-57.

Corbeil, C. et al. (1983, 1992). *L'intervention féministe: l'alternative des femmes au sexisme en thérapie*. (1^{ère} et 2^{ème} éditions). Montréal : Éditions coopératives Saint-Martin.

Crenshaw, K. (2005). Cartographies des marges : intersectionnalité, politiques de l'identité et violences contre les femmes. *Cahiers du genre*, (39), 51-82.

CrimethInc (Workers Collective). (2005). Affinity Groups. Dans *An anarchist cookbook, Recipes for Disaste* (p.28-34). Olympia.

Coutant, A. et al. (2015, 6 mars). *Le chantier linguistique : pour une grammaire non binaire* [diaporama]. Alice Coutant, Luca Greco et Noémie Marignier à l'occasion de l'Atelier Queer Week le 6 mars 2015 à Paris. Récupéré le 25 novembre 2015 de <http://gsl.hypotheses.org/354>

Daly, A. (1991). Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal*, (23)1, 2-5.

Damant, D. et al. (2001). Recension critique des écrits sur l'empowerment ou quand l'expérience de femmes victimes de violence conjugale fertilise des constructions conceptuelles. *Recherches féministes*, (14) 2, 133-154.

Dance connection.[s.d.] All about dance. *Street dance*. Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://www.danceconnexion.com/fr/danse/s-16-danse-urbaine/266-street-dance/>

Dance lesson.net. (2014). *History of Krump Dance*. Récupéré le 20 décembre 2014 de http://dancelessons.net/dance_history/HistoryofKrumpDance.html

Davis, K. (1997). Embodiment Theory, Beyond Modernist and Post-modernist Readings on the Body. Dans *Embodied Practices, Feminist Perspectives on the Body* (p.2-23). Sage Publications : London, Thousand Oaks: New Delhi.

De Lauretis, T. (1987). La technologie du genre. Dans *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* (p. 37-94). Paris : La Dispute.

Descarries, F. et Mathieu, M. (2010). *Entre le rose et le bleu. Stéréotypes sexuels et construction sociale du féminin et du masculin*, Québec, Conseil du statut de la femme.

Deslauriers, J.-P. et Mayer, R. (2000). L'observation directe. Dans Mayer, R. et al. (2000). *Méthodes de recherche en intervention sociale* (p.136-157). Canada : Gaëtan Morin Editeur.

Deslauriers, J.-P. (1991). *Recherche qualitative. Guide pratique*. Montreal : McGraw-Hill, 1991.

Desmond, J. (1997). *Meaning in Motion, New cultural Studies in Dance*, Duke University.

Desmond, J. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. Dans *Meaning in Motion, New cultural Studies in Dance*, (p.81-100). Duke University.

Dionne, A.-M. (2007). Étude des stéréotypes sexistes à l'égard des parents dans la littérature jeunesse canadienne. *Revue de l'Université de Moncton*, (38) 2, 111-143.

Dominelli, L. (2002). *Feminist Social Work Theory and Practice*. Hampshire : Palgrave.

Dorlin, E. (2008). *Sexe, genre et sexualités*. Paris : Presses universitaires de France, Philosophies.

Dworkin, A. (1981). Le pouvoir. Dans *Pornography: Men Possessing Women* (p. 13-25) New York: Perigee (traduit de l'anglais par M. Dufresne, p. 94-104).

Edgy Women [s.d.]. *Edgy Redux, à propos*. Récupéré le 9 décembre de <http://www.edgywomen.ca/en/blog/a-propos/>

Faulkner, K. (2008). Women, Protest and Dance : An Activist Art. *Dance studies and Global Feminism*, 90-94.

Featherstone, B. (2005). Feminist Social Work : Past, Present and Future. Dans Bob Hick et al., *Social Work : A critical Turn*. (p. 200-219). Toronto : Thompson Educational Publishing.

Fook, J. (2003). Critical Social Work. *Qualitative Social Work, Research and Practice* (2)2, 123-130.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : la naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1976). *L'histoire de la sexualité, la volonté de savoir*. Paris : Éditions Gallimard.

Frigon, S et Jenny, C (2009). *Chairs incarcérées, Une exploration de la danse en prison*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Frigon, S. et Jenny, C. (2010). La danse comme outil d'intervention avec les femmes en prison. Dans Corbeil, C. et Marchand, I. (dir.) *L'intervention féministe d'hier à aujourd'hui, portrait d'une pratique diversifiée* (p.211-227). Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Frigon, S. et Jenny, C (2012). Corps, danse et enfermement. Dans Frigon S. (dir) *Corps suspect, corps déviants*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Frimat, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? : Politiques de l'hybride*, Paris: Presses universitaires de France.

Garcia, M.E. et al. (2008). *Mouvement créatif et danse, Méthode Garcia-Pelvin*. Rome : Édition GREMESE, Coll. Petite Bibliothèque des Arts.

Gouvernement du Québec. (2015). *Politique en matière d'intervention en violence conjugale. Prévenir, dépister, contrer la violence conjugale*. Québec : Gouvernement du Québec. Récupéré le 22 novembre 2015 de http://www.scf.gouv.qc.ca/fileadmin/publications/Violence/Prevenir_depister_contrer_Politique_VC.pdf

Grappin-Schmitt S. (2010). Flash Mob, *Repères, cahier de danse*, (1)25, 10.

Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies, toward a Corporeal Feminism*. Bloomington : Indiana University Press.

Greco, L. (2014). Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings sans... *Revue Miroir/miroirs*, (2), 27-37.

Guillaumin, C. (1992). Le corps construit. Dans *Sexe, race et pratique du pouvoir*, (p.117-142). Paris : Côté-femmes.

Guisgand, P. (2007). Perrin, Julie. Projet de la matière/ Roux, Céline. Danse(s) performative(s). *Critique d'art*. Récupéré de le 20 décembre 2014 de <http://critiquedart.revues.org/1033?lang=en>

Harding, S. (1987). Is there a Feminist Method. Dans *Feminism and Methodology* (p.1-14). Bloomington: Indiana University Presss.

Harper, E. A. (2013). Ancrages théoriques entre l'intersectionnalité et les pratiques narratives en travail social. Dans E Harper et H. Dorvil (dir). *Le travail social, Théories, Méthodologies et pratiques* (p. 47-67). Québec : Presses de l'Université du Québec

Higgins. R. (1998). Identités construites, communautés essentielles. De la libération gaie à la théorie *queer*. Dans D. Lamoureux (dir). Les limites de l'identité sexuelle. (p. 109-133). Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Hill Collins, P. (1991). *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York : Routledge.

_____ (1991). The Power of Self-Definition. Dans *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (p.91-114). New York : Routledge.

hooks, bell (2000). *Feminism is for everybody: passionate politics*. Cambridge : South End Press.

_____ (1990). *YEARNING: race, gender and cultural politics*. Toronto : Between the Lines edition.

_____ (1981). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston : South End Press.

Hoefnagels, A. [s.d.]. *Renewal & Adaptation: Cree Round Dances*. Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://www.native-dance.ca/index.php/>

Hyung Hur, M. (2006). Empowerment in Terms of Theoretical Perspectives: Exploring a Typology of the Process and Components across Disciplines. *Journal of Community Psychology*, (34) 5, p. 523–540.

Kaeppler, A. (1978). Dance in Anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, (7) p.31-49.

Kergoat, D. (2010). Le rapport social de sexe de la reproduction des rapports sociaux à leur subversion. Dans A. Bidet (dir), *Les rapports sociaux de sexe* (p.60-75). Paris : Presses Universitaires de France, collection Actuel Marx.

Lamoureux. D. (2005). La réflexion queer: apports et limites. Dans M.N. Mensah (dir). *Dialogue sur la troisième vague féministe* (p.91-103). Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

Lamoureux, È. (2013). Les femmes artistes québécoises en art visuel : évolution de leurs auto-représentations depuis les années 1970 (p. 133- 142). Dans D. Bourque et al. (dir). *De l'assignement à l'éclatement, Continuités et ruptures dans les représentations des femmes*, Montréal : Cahiers de L'TREF.

Lanoix, M. (2005). Autonomie et inclusion. Dans M.N. Mensah (dir) *Dialogues sur la troisième vague féministe* (p.135-143). Montréal : Éditions du Remue-Ménage.

LaRochelle, M-E. et Dumaine, P. (2012). Le P!NK BLOC : Queers et féministes en grève! *Féminitudes*, (17)1, 36-39

Lebossé, Y. (2003). De l' « habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment. *Nouvelles pratiques sociales*, vol. (16) 2, 2003, 30-51.

Leduc, V. et Riot, C. (2011). Dans l'alcôve : tête à tête *queer* sur la troisième vague féministe. Dans *Remous, Ressacs et dérivations autour de la troisième vague féministe* (p.199-224). Montréal: Les éditions du remue-ménage.

Les Grands Ballets Canadiens de Montréal. (2015). Danse : types et définition
Récupéré le 15 novembre 2015 de
http://www.grandsballets.com/fr/a_propos/danse_types_definitions/

Les Panthères roses, les Lucioles et Stella (2006). *La putain de compile*. [DVD]

- Lessard, G. et al. (2015). Les violences conjugales, familiales et structurelles : vers une perspective intégrative. *Enfances Familles Générations*, 22, p. 1-26 Récupéré de <http://www.efg.inrs.ca/index.php/EFG/article/viewFile/340/248>
- Lolagouine. (2006). Genderpoo. Dans Les Panthères roses, les Lucioles et Stella. *La putain de compile*. [DVD]
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Freedom, Crossing Press.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Maillé, C. (2000). Féminisme et mouvement des femmes au Québec. Un bilan complexe. *Globe : revue internationale d'études québécoises*, (3)2, 87-105.
- Manning, S. (1997). The female dancer and the male gaze. Dans *Meaning in motion, New cultural studies in dance* (p.81-99). Duke University Press
- Maples, H. (2012). Embodying Resistance: Gendering Public Space in Ragtime Social Dance, *New Theatre Quarterly*, 28 (3), 243-259.
- Marquié, Hélène (2008). « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique » dans Femmes, création et politique, dir. Challande, Delvaux, Dupuy, Frontières, Montréal.
- Martin, M. (2013). *Round dance: Why it's the symbol of Idle No More*, Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://www.cbc.ca/manitoba/scene/homepage-promo/2013/01/28/round-dance-revolution-drums-up-support-for-idle-no-more/>
- Martin, G. (1991). Parcours et paradigme de la perspective féministe en service social ». Dans Mura, R (dir.). *Un savoir à notre image. Critiques féministes des disciplines*, Montréal : Éditions Adage, (1), 239-248.
- Masson, (2013). Femmes et Handicaps. *Recherches féministes*, (26) 1, 111-129.
- Mayer, R. et al. (2000). *Méthodes de recherche en intervention sociale*. Canada : Gaëtan Morin Éditeur.

Mayer, R. et M.-C. Saint-Jacques (2000). L'entrevue de recherche. Dans R. Mayer et al. (dir). *Méthodes de recherche en intervention sociale* (p.115-130) Montréal : Gaëtan Morin.

McLaren, M. (2002). *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*. Albany : State University Press of New York.

Mensah, M. N. (dir.) (2005). *Dialogues sur la troisième vague féministe*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.

_____ (2007). Féminismes, études du genre et analyse des rapports sociaux de sexe. Bilan et mises en scène pour l'intervention sociale. Dans H. Dorvil et R. Mayer (dir). *Problèmes sociaux tome 4. Théories et Méthodologies de l'intervention sociale* (p.97-117). Québec : Presses de l'Université du Québec.

_____ (2009). Sexe, médias et... hypermoralisation. *Globe : revue internationale d'études québécoises*, (12) 2, 169-180.

Mensah, M. N. et al. (2008). On ne naît pas TS, on le devient. *Genre et travail social*, (41), 149-160.

Mitta, S. (2008). Intervention par le mouvement pour les victimes de violence conjugale : création inspirée de l'expérience de trois femmes de l'Asie du Sud. (Mémoire de Maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/1328/>

Moraga, C. et Anzaluda, G. (dir.) (1981). *This bridge called my back: Writings by radical Women of Color*, Watertown : Persephone Press.

Mongeau, P. (2011). *Réaliser son mémoire ou sa thèse, Côté Jeans et Côté Tenue de soirée*. Montréal : Presses de l'Université du Québec.

Moreau, M. (1987). L'approche structurelle en travail social : implications pratiques d'une approche intégrée conflictuelle. *Service social*, (36) p. 30-39.

Muller, Carol (1997). Bottes en caoutchouc, migrants et Fed Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud. *Autrepart*, (1), p.71-89.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans *Film Theory and Criticism :Introductory Readings* (1999) (p.833-844). New York: Oxford UP, Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen.

Nally, C. (2009). Grrrly hurly burly: neo-burlesque and the performance of gender. *Textual Practice*, (23) 4, 621-643.

Ninacs, W. A. (2008). *Empowerment et intervention, développement de la capacité d'agir et de la solidarité*. Québec : Les Presses de l'Université de Laval.

_____ (1995). Empowerment et service social : approches et enjeux. *Service social*, (44)1, 69-93.

Novack, Cynthia (1993). Ballet, Gender and Cultural Power. Dans *Dance, Gender and Culture* (p.34-48). New York : St-Martin's Press.

Ollivier, M., et Tremblay, M. (2000). *Questionnements féministes et méthodologies de la recherche*. Paris et Montréal: L'Harmattan.

_____ (2000). Chapitre 1. Quelques principes de la recherche féministe. *Questionnements féministes et méthodologies de la recherche* (p.17-58). Paris et Montréal : L'Harmattan.

Orme, J. (2009). Feminist Social Work. Dans Dominelli et al. (2009) *Critical Practice in Social Work* (second edition) (p.199-207). New York: Palgrave Macmillan.

Ouellet, F. et Saint-Jacques, M.-C. (2000). Les techniques d'échantillonnage. Dans Mayer, R. et al. (dir) (2000). *Méthodes de recherche en intervention sociale*, Canada : Gaëtan Morin Éditeur.

Paillé, P. et Mucchelli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Éditions Armand Colin, collection U.

Pagé, G. (2005). Variation sur une vague. Dans M.N. Mensah (dir). *Dialogues sur la troisième vague féministe* (p.42-48). Montréal : Les éditions du remue-ménage.

Pharand, S. (1998). Conscience féministe et pouvoir d'agir : les centres de femmes, une pépinière de pratiques pour la santé mentale des femmes, Publication de L'R des centres de femmes du Québec.

Pelchat, Y. (2010). L'appel à la participation : une vision privatisée de l'inégalité ? *Nouvelles pratiques sociales*, (22) 2, 114-129.

Poupart, J. et al. (1997). *La recherche qualitative, enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Paris : Gaëtan Morin Éditeur.

Pires, A. P. (1997). De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences humaines. Dans *La recherche qualitative, enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p.4-54). Paris : Gaëtan Morin Éditeur.

Préjean, M. (1997). Les codes de rapports de sexe. Dans *Sexes et pouvoir, La construction sociale des corps et des émotions* (p.43-59). Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Reed, S. A. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, (27), 503-532.

Queer tango Montréal. (2014). Le Queer tango. Récupéré de 20 décembre 2014 de <http://www.queertangomontreal.com/agrave-propos.html>

Ricci, S., Blais, M. et Descarries, F. (2008). Une solidarité en mouvement : figures de la militance féministe québécoise. *Amnis, Revue de Civilisation contemporaine Europes/Amériques*. Paris, 169-182. Récupéré de <http://amnis.revues.org/563>

Rubin, G. S. (1984). Penser le sexe. Dans Sokol, E. Butler, F. (dir.) *Marché au sexe*, (p. 65-139). Paris: EPEL.

Rojas, M. (2009). *Women of Colour and Feminism*, Seal Press, Studies.

Salih, S. (2002). Judith Butler. London: Routledge.

Soma, École de formation en éducation somatique (2014). *La méthode Feldenkrais*. Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://www.formation-education-somatique.ca/methode-feldenkrais/>

St-Gelais, T. (2012). *Loin des yeux près du corps*. Montréal : Éditions du remue-ménage.

Stone A. (2005). Towards a Genealogical Feminism: A Reading of Judith Butler's Political Thought. *Contemporary Political Theory*, 4, 4–24.

Tanztheater Wuppertal Pina Baush. Récupéré le 20 décembre 2014 de <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/>

The International Encyclopedia of Dance. (2005). *Danse du Ventre*, Oxford Reference, Récupéré le 9 janvier 2015 de <http://www.oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca>

Toupin, L. (1998). Les courants de pensée féministe », Dans *Qu'est que le féminisme ? Trousse d'information sur le féminisme québécois des vingt-cinq dernières années*, Montréal, Centre de documentation sur l'éducation des adultes et la condition féminine/Relais-femmes. Récupéré de <http://archivesfemmes.cdeacf.ca/documents/courants0.html>

Vinette, S. (2001). Image corporelle et minceur : à la poursuite d'un idéal éluif. *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, (7), 129-151.

Wark, J. (2006). *Radical Gestures, Feminism and Performane Art in North America*. Montréal et Kingston : McGill-Queen'S University Press.

Wolf, N. (1991) *The Beauty Myth : How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York : William Morrow and Company.

Wolff, J. (1997). Reinstating corporeality: Feminism and body politics. Dans J. C. Desmond (dir). *Meaning in motion, New cultural studies in dance* (p.132-153). Duke University Press.

Yee, J. (2011). *Deconstructing the Academic Industrial Complex of Feminism*. Ottawa : Canadian Centre for Policy Alternatives.

LEXIQUE

LEXIQUE DES TYPES DE DANSE

Baladi (danse du ventre)

Le baladi est un type de danse qui tire ses origines en Égypte (Académie de danse de Québec, 2015). Le baladi professionnel est dansé dans les cabarets urbains — principalement des pays occidentaux — et il est caractérisé par l'utilisation de mouvements de hanches et du ventre, de musique et de costumes. (The International Encyclopedia of Dance, 2005)

Burlesque ou néo-burlesque

Le burlesque est un type de danse qui combine des pratiques artistiques des arts de la scène comme la danse et le chant, à des réflexions politiques sur la féminité et les genres. Selon Nally (2009), le burlesque représente « a chaotic and nebulous combinaison of dancing, singing, minstrelsy, witty repartee, political commentary, parodies of plays and scant clothing' as well as cross-dressing and comedy » (p.621). Le néo-burlesque est la version actuelle du burlesque, qui apparut au courant du 19^e siècle et réapparue au courant des années 1990. Le burlesque s'est construit en développant une critique féministe des standards de beauté dominants et des normes de genre (Nally, 2009, p.625).

Danse contemporaine

La danse contemporaine (ou *post-modern dance*) apparaît après la deuxième guerre mondiale en Europe et aux États-Unis. Bien que plusieurs nuances existent selon le pays où elle s'est développée, la danse contemporaine est reconnue pour 1) sa dimension hybride en terme de pluridisciplinarité, 2) la rupture qu'elle effectue avec les courants esthétiques qui la précèdent, 3) sa capacité d'analyse et de déconstruction « d'une actualité qui se donne comme problématique », et 4) par le bouleversement du rapport entre le public et les artistes. De plus, le travail créatif en danse contemporaine utilise de nouveaux procédés:

In the theory of post-modern dance, the choreographer does not apply visual standards to the work. The view is an interior one : movement is not preselected for its characteristics but results from certain decisions, goals, plans, schemes, rules, concepts, or problems. Whatever actual movement occurs during the performance is acceptable as long as the limiting and controlling principles are adhered to. (Kirby, 1975 cité dans Baines, 2011, p.xiv)

Danse performative (et art de la performance)

La frontière entre la danse et la performance serait très mince. L'art de la performance est un média « extremely permissive, open-ended, and anarchic (...) that "defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by the artists"» (Goldberg cité dans Wark, 2006, p.8). On retiendra que l'art de la performance déstabilise les conventions esthétiques, mise sur l'expérience plutôt que sur les représentations et se caractérise par les notions d'immédiateté et de non-reproduction de l'action (Boulebès, 2014). La danse performative, quant à elle, est une performance qui inclut une dimension chorégraphique et qui est caractérisée par une attitude critique du politique et vis-à-vis l'art (Guisgand, 2007).

Danse- théâtre

La danse-théâtre est un type de danse dans lequel les interprètes, en plus de danser, ont recours à l'expressivité et à la théâtralité. Sur le plan historique, le Tanztheater Wuppertal (allemand) par Pina Baush, est la troupe de théâtre qui aurait créé le genre. (Tanztheater, 2014)

Drag Kings (performances de)

Les performances drag *kings* sont une personnification de la masculinité qui inclut de la danse, de la musique, du chant et d'autres pratiques associées au milieu du cabaret. Les artistes drag kings sont :

des personnes généralement assignées « femmes » à la naissance qui mettent en scène la (les) masculinités (s) avec toute une série de ressources vestimentaires, matérielles, gestuelles, visuelles et verbales dans le cadre d'un triple objectif: une recherche et un désir personnel, un engagement artistique et une lutte politique visant le déplacement, l'interrogation et la re-signification des frontières de genres. (Greco, 2014, p.27)

Éducation-somatique (méthode Feldenkrais)

L'éducation somatique selon la méthode Feldenkrais est une pédagogie du mouvement qui vise la prise de conscience du mouvement. L'éducation somatique regroupe des méthodes de mouvements très anciennes comme le Tai chi, le Qi Gong et le yoga. Elle travaille à partir de notions comme « l'intelligence corporelle, la présence corporelle, la respiration, l'effort juste et le rapport à la gravité ainsi qu'à l'environnement » (Soma, 2014).

Flash-Mob

Le flash-mob est un regroupement spontané dans l'espace public. Le flash-mob prend souvent la forme d'une chorégraphie dansée et est souvent associé à une mobilisation sociale ou politique particulière et à souvent recours à la danse (Grappin-Smith 2010). Le flash-mob est souvent diffusé par internet et plus particulièrement les réseaux sociaux.

Gumboots

Le gumboots est un type de danse percussive issue des luttes des travailleurs miniers noirs en Afrique du Sud (Muller 1997). La danse utilise le frappement des mains sur des bottes de caoutchouc, créant ainsi son propre rythme. Le gumboots a représenté une forme de communication entre les travailleurs miniers. La pratique se serait répandue hors de mines, dans une perspective de divertissement et de folklore pour devenir un fort symbole de la lutte anti-apartheid au tournant des années 1960-1970.

Hiphop Krump

Le *krump* est un style de danse hiphop qui est issu des quartiers centre-sud de Los Angeles au début des années 2000. Les mouvements du *krump* sont qualifiés à la fois comme étant « agressifs », témoignant de rage et colère, et comme étant « émotionnels », expressifs et libres (Dance lesson.net 2014).

Mouvement créatif

Le mouvement créatif est un terme générique qui fait référence à la Méthode Garcia-Plevin. Le mouvement créatif est enseigné dans les secteurs de l'éducation, de la réhabilitation et des arts. La méthode utilise l'improvisation afin de développer la spontanéité du mouvement et la conscience du corps/esprit. Il est question d'éveiller

le potentiel créateur des individus ou des groupes dans le but d'améliorer leur qualité de vie (Garcia et al. 2008, p.13)

Round dance

La *Round dance* est un type de danse qui prend ses origines de la tradition des peuples autochtones des plaines canadiennes (Martin, 2013). Elle se danse en cercle et les danseurs et danseuses se tiennent par la main. Elle a d'abord eu une fonction de guérison et s'est ensuite transformée en danse sociale. Elle occuperait encore aujourd'hui ces deux fonctions. Elle varie toutefois grandement en fonction de la communauté qui la danse (Hoefnagels, 2014).

Street Dance

Le *street dance* fait référence à un ensemble de styles de danse appartenant aux types de danse funk et hip hop. Ils furent développés dans différents lieux associés à la vie quotidienne populaire, tels que la rue, les boîtes de nuit, la cour de récréation. Elles sont souvent nées d'improvisation et favorisent le contact entre les danseurs et danseuses et le public (Dance connection, 2014).

Tango queer

Le tango *queer* remet en question l'hétéronormativité et division binaire du genre qui organisent les rapports entre partenaires dans la tradition du tango argentin. (Queer tango montréal, 2014). Ainsi, le *queer tango* déconstruit le genre en permettant que les partenaires soient du même sexe, affichent une identité LGBTQ, ou encore que les rôles de genre soient renversés (Batchelor, 2014).

Thérapie par la danse et le mouvement

La thérapie par la danse et le mouvement est un processus thérapeutique qui se fonde sur le mouvement — considéré comme étant « le lieu premier d'expression des pensées, des sentiments et des expériences de la personne - et qui intègre des aspects émotifs, cognitifs, physiques et sociaux de la personne. » (ATDM, 2014)